كلمة الفنون

لعل كثيرين منا يعرفون شيئا عن مسيرة تاريخ الموسيقى والغناء في بعض البلاد العربية، مثل مصر ولبنان وسورية والمغرب، غير أننا من جهة أخرى نجد أن كثيرا من الحلقات التي تكوِن التاريخ الواسع لفنون الغناء والموسيقى في الجزيرة العربية ليست معروفة حتى الآن، إلا على نطاق ضيق للغاية ينحصر في قلة من المختصين المعنيين بهذه الفنون سواء ممارسة لها أو بحثا في أسرارها وأبعادها.

وفي أثناء زيارة قام بها مسؤولو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالكويت إلى دولة اليمن الشقيقة، في بداية شهر أغسطس الماضي، نصحني أحد الأصدقاء اليمنيين بقراءة كتاب عن «القومندان» ودوره في تطوير الموسيقى والغناء في اليمن، هذا البلد الذي يفيض عبقا تاريخيا وحضاريا بأعمق ما تحمله هذه الكلمة من معانٍ.

هذا الرجل «القومندان» كان له أكبر الفضل في تطوير فن الموسيقى اليمني، وخاصة في الغناء الذي كان منتشرا في مدينته «لحج» الواقعة قرب عدن في الجنوب اليمني. وكان أول ما لفت نظري هو الاسم الذي اشتهر به الرجل «القومندان»، فهو اسم يثير الفضول لمعرفة قصة صاحبه، فالكلمة أجنبية، كما هو واضح، وهي على وجه التحديد إنجليزية، وتعني رتبة عسكرية كما تعني القائد أو الآمر، وقد علمت أن هذه الرتبة التي حملها الرجل، واسمه الحقيقي أحمد فضل بن علي محسن العبدلي، في وقت من حياته قد التصقت به حتى صار يعرف بها وتعرف به طوال مسيرته التي امتدت من أواخر القرن التاسع عشر، وحتى أواسط القرن العشرين، وهي فترة ثرية شهدت صعودا طيبا للأغنية في جنوب اليمن، وخاصة الأغنية والموسيقى في منطقة «لحج» التي ما لبث تأثيرها أن انتشر وتشعب في مختلف أنحاء منطقة الخليج العربي مع حلول بدايات النصف الثاني من القرن العشرين.

أحمد فضل العبدلي (القومندان) ولد في حوطة لحج حوالى ١٨٨٤، وثابت أن وفاته كانت في سنة ١٩٤٣، وهو من عائلة كانت تحكم لحج في ذلك الوقت، إبان حكم السلاطين في الجنوب، وكان محبا للشعر والموسيقى والغناء، فألف ولحن بعض الأغاني التي تأثرت وقتها بما سمع من أغاني هندية ومصرية، وقد قلده السلطان قيادة قوة لحج الصغيرة، التي شُكِّلت بعد الحرب العالمية الأولى، لحفظ الأمن وصد غارات القبائل المحيطة، ولم يلبث في عمله هذا إلا فترة وجيزة، وقد التصق به الاسم «القومندان» منذ تلك الفترة.

ومما خفف من ثقل المهمة العسكرية الملقاة على عاتق القومندان- وهو الفنان الميّال للإبداع - أن الجيش الصغير يحتاج إلى فرقة نحاسية، كالعرف السائد، فجلب لها آلات نحاسية ومعلما للموسيقى، ولأن الجيش كان صغيرا وحديثا فلم يكن له سلام سلطاني، فمارس القومندان هوايته وألف سلاما سلطانيا.

وقد كانت «لحج» في هذه الفترة التاريخية نقطة من نقاط الاستقطاب، فوصل إليها بعض الأساتذة من الشام والحجاز وصنعاء، وتتلَمذ البعض على أيديهم، وكان القومندان واحدا من بين هؤلاء التلاميذ الذين تشربَوا الفن من الأساتذة الزائرين. كما كانت البيئة المحلية اللحجية غنية بالفنون الغنائية والرقصات المتعددة، فهي بيئة تعبق بالموسيقى من كل شكل ولون، ففيها للأطفال أغاني وللحرب أغاني وأهازيج، وللحصاد أغاني تصحبها رقصات، وللعمال أغاني، وللأفراح أغاني ورقصات وإيقاعات، بل حتى الموت له مرثيات وأغاني يسمونها «العداد»، وهي ضرب من الندب الموسق، إذا صح التعبير.

واليمن بصفة عامة غنية بألوان مختلفة من الأغاني والرقصات التي تمثل في مجموعها فولكلورا خصبا يرافق اليمنيين في مناسبات حياتهم جميعا، في كل منطقة لون خاص بها يتميز عما في سائر المناطق، فاليافعي يختلف جزئيا عن العولقي، أما حضرموت فهي بلاد تزدهر فيها الألحان الجميلة المتنوعة التي تجذب قلب السامع، وقد انتشرت إيقاعات الفن الحضرمي بعد ذلك في مناطق عدة من الجزيرة، وأما منطقة تهامة فهي غنية بألوان رائعة ورفيعة من الرقص والغناء.

ينقل المؤرخون عن القومندان أنه بعد فترة وجيزة قضاها في العمل العام انصرف للفن والغناء والتلحين، ولم يكن يميل إلى العناية بهندامه على الرغم من اليسر المتوافر في حياته المعيشية، بل كان منصرفا لمجالسة أهل الفن والطرب والغناء، يأخذ منهم ويضيف إليهم، وبدا أن ذلك المجتمع الذي تجمعت لديه الكثير من الإيقاعات التقليدية والأهازيج الشعبية، كان على موعد مع القومندان ليهذب تلك الإيقاعات ويحولها من أشكال تتناقلها الأجيال عن طريق المشافهة والسماع إلى أعمال مدونة وموثقة. فقد دخلت في تلك الفترة آلات الطرب الوترية وعلى الأخص العود الصنعاني، قبل أن يفد على البيئة الغنائية اليمنية العود المصري. ولاهتمام القومندان فقد انصرف إلى تعلم العزف على العود، ووجد أن الأغنية اللحجية المحلية تتميز بطراوة وحلاوة، جعلتاه يدرك بحاسته الفنية أنها فن يجب أن ينتشر ويحفظ، ومن معين هذه الثروة الغنائية أخذ يصوغ ألحانه العذبة التي زاوج فيها بين عبق التراث القديم وإبهار الفن الجديد الذي كان القومندان رائده.

ولأن القومندان معلم للموسيقى وعاشق للغناء، فقد أخذ بيد عدد من المغنين الذين أصبحوا كبارا في بيئتهم، وعلى رأسهم فضل محمد الذي رعاه القومندان منذ أن كان صغيرا، ثم تفوق على معلمه في فنون الغناء. ومما يؤثر عن القومندان أنه أسس فرقة موسيقية في ذلك الوقت المتقدم، تغني الأغاني اللحجية الجديدة التي وضعها هو بنفسه، كما ترك كتابا سماه «المصدر الرفيع في غناء لحج الجديد»، وهو عنوان متسق مع عناوين الكتب المنتشرة في تلك الأيام.

غير أن هذا الشاعر والفنان والأديب والموسيقي - وكما هي العادة مع كل الرواد عبر التاريخ - لم تحظ أعماله في مجتمعه ذاك بما يليق بها من استقبال، بل كان الرجل يلقى كثيرا من المعارضة. فقد عارضه البعض من أكثر من زاوية، منها التراثية، فأصدر كتيبه الذي أعطاه عنوانا يناسب المرحلة، وهو «فصل الخطاب في إباحة العود والرباب»، وكان هذا الكتيب قد سبقته مجموعة من المقالات نشرت في صحيفة «فتاة الجزيرة» (كانت تصدر في عدن) حول فن السماع، أو فن الموسيقى وموقف الدين منه من حيث الحل والحرمة، ولعل ذلك النقاش جاء ردة فعل لما كان يحدث في شمال اليمن من تحريم الغناء، حتى ذكر أن الإجراءات المتشددة جعلت الناس يعقدون جلسات الغناء بعيدا عن أعين الرقباء، وفي صورة سرية، وكان العود الخشبي الصنعاني القديم يقسم إلى قطعتين أو أكثر حتى يمكن تمريره من غير أن تلحظه عيون «الحرس»!

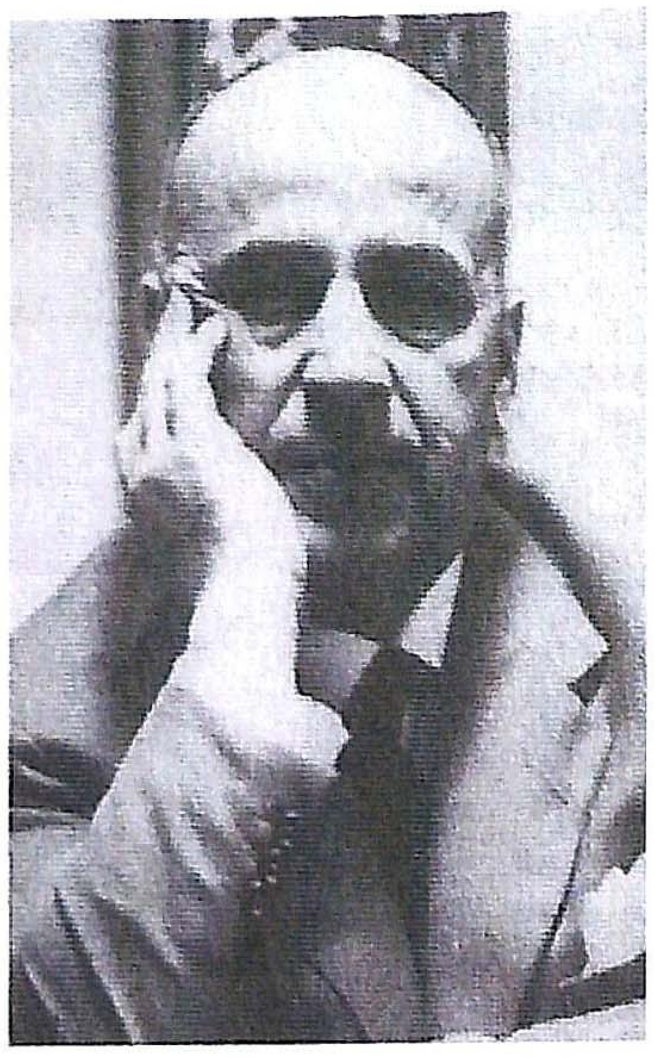
ولم يكن القومندان في تأليفه لهذا الكتاب مدفوعا بباعث نابع من البيئة المحلية، فقد كانت الأغاني تسجل في عدن دون أي عقبات تذكر، بل كان الدافع - كما يذكر المؤرخون - هو مناكفة حكام صنعاء في ذلك الوقت الذين كانوا يحرمون الغناء علنا ويستمعون إليه سرا!

لم توجد بين مصادر الأدب العربي القديم كتب تناقش قضية الغناء حِلا وحرمة، لأنه فن انعقد الإجماع على إباحته، ما لم يحل دون أداء الواجبات المكلف بها المسلم، ومن هنا كان القومندان في كتيبه يستأنس بآراء السابقين التي تبيح الغناء. ولقد أثار هذا الكتاب وقتها شيئا كثيرا من الأخذ والرد، خاصة في عدن التي كانت تصدر فيها ا لصحف، مستفيدة من هامش الحرية النسبية الذي كان متاحا هناك آنذاك، مفسحا المجال لمناقشة مثل تلك الموضوعات.

ليست هذه الأفكار التي أوردتها هنا إلا إشارة سريعة للنهضة الفنية الكبيرة التي قادها «القومندان»، وكانت جزءا من نهضة واسعة شملت مختلف الفنون المغناة وما يصاحبها من شعر وتلحين، وقد اتسعت دائرة هذه النهضة في جنوب اليمن، وبان تأثيرها في أماكن أخرى، وقد اعتمدت فيها على دراسات قدمت لمهرجان القومندان، جمعتها ونشرتها سلوى صنعاني، ونشرت في بيروت في عام ١٩٨٨، وهي دراسة أرى فيها ما يمكن أن يكون نافذة على الموسيقى في اليمن الحبيب.

محمد الرميحي

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



أعطيك ما أعطتني الدنيا من التجريب والمهاره لقاء يوم واحد من بكاره. هكذا يتنازل الشاعر الرقيق الحس صلاح عبدالصبور عن دنيا التجريب والمهارة، لقاء سويعات من بكارة النفس. نقاء اللحظة واحة أضاءت عيون الإبداع. أفق قريب بعيد، أفق إن سهل تصوره فمن الصعب تصيده، وإذا ما التقطه الوجدان بالتعبير والكلمة، فمن الصعب التقاطه بالتكوين واللون.

(علي بن سالم) فنان تونس الرائد، تفرد النقاء في مفرداته، ألم بالمحيط شكلا، وتعمق الجذور موضوعا فجاءت لوحاته من عالم السهل المتنع.

الكويت - د. محمد المهدي

(الصطمبالي) حفل صوفي زنجي

الفنان التونسي علي بن سالم

لوحاته تخرج بين مساحة البصر وجوانية البصيرة

ولد علي بن سالم عام ١٩١٠. وهو في سن الثانية جاء إلى تونس بارون عجيب الأطوار اسمه (رودولف ديرلانجي) DER-LANGER. ألماني الأصل، فرنسي الجنسية، تونسي الإقامة. سحره الإطار الأخضر الخصب الذي يغلف تونس البيضاء المشربة بالزرقة. بنى قصره الباقي إلى الآن على ربوة رائعة في سيدي بوسعيد. قضى أيامه بين التشكيل التونسي، والعزف العربي، والعمارة الأندلسية.

وبعد أربعة أعوام من مولد (علي بن سالم) أي عام ١٩١٤ جاء الفنان السويسري الرائع (بول كلي) PAUL KLEE إلى تونس. كانت عينه معدة لاكتشاف الوصل الوتري النادر ما بين الباطن والظاهر. انصرف عن الباطن اللوني في الظاهر، لينشغل بالظاهر اللوني في الباطن. انشغل بمنطقة الحمامات وأفق البحر، أخذ بساحل سيدي بوسعيد. رسم الطبيعة ومفردات الحياة التونسية من بعيد ومن قريب بألوان تصل في دفئها إلى حد السكون الهادئ، وفي سكونها إلى حد الوهج المتقد.

في عام مولد (علي بن سالم) أيضا كان فنان العفوية والبساطة هنري روسو الجمركي ROUSSEAU LE, DOUANI-ER (لعمله في الجمارك الفرنسية) يودع الحياة بعد أن أرسى قواعد صوفية لونية استنطقت الزهور والأحراش، ومازجت بينها وبين الوجوه والأجسام.

وعلى الضفة الأخرى من بحيرة البحر الأبيض، وإلى الجوار في عام مولد (علي بن سالم)، كان فنان الجزائر الرائد (محمد راسم) قد بلغ الرابعة عشرة، أتقن مبكرا بفطرة سليمة ورثها عن والده، كيفية قراءة المنمنمة، وكيفية إعادة صياغتها من أبجدية جزائرية خاصة.

وفي الجزائر أيضا كان الفنان الفرنسي المستشرق (اتيين دينيه) ÉTIENNE DI-NET (نصرالدين دينيه) في قمة عطائه. بلغ الخمسين وغمرته سعادة صحبة صديقه سليمان بن إبراهيم. تسلل في ثنايا الحياة الجزائرية المغموسة بشمسها الساطعة، صور أهلها دون حرج، اعتنق الإسلام، وقارب عام أداء فريضة الحج ورسم مناسكه في الحجاز.

هذه ملامح من أجواء تونس الغنية في مطلع القرن الماضي فماذا عن الأجواء العامة؟

في درامية عنيفة عاشت تونس مطلع القرن بين تطلع للتخلص من سطوة الاستعمار الفرنسي، وبين رغبة تحصيل أدوات الإبداع الغربية استنهاضا لهمتها وهويتها. في عام ١٨٩٤ تأسس الصالون التونسي ليعرض المساهمات الفنية التونسية، إلى جوار ما يأتي من باريس. كان الافتتاح حدثا ثقافيا مهما بقدر ما أثار حماس المبدعين التونسيين، لعرض نتاجاتهم، بقدر ما أثار حماس الفرنسيين لعرض تجاربهم الاستشراقية المتراوحة بين التسجيل، و(الاكزوتيك) الاستعماري التجاري. مع ذلك عرضت أروقة هذا الصالون أسماء فنية مهمة منها (أوجست بافي)، و(ألكسندر فيشي)، و(فان دونجن) و(مارس لورنسان).

في عام ١٩٢٣ تأسست مدرسة الفنون الجميلة في تونس. عين لإدارتها عام ١٩٣٠ الفنان (أرمان فارجو)، وهو عام التحاق الفنان (علي بن سالم) بها، وكان أول طالب تونسي مسلم عرفته هذه المدرسة.

ولد (علي بن سالم) في قرية القلعة التابعة لمدينة (سوسة)، وكان والده مديرا لمدرستها الابتدائية. صاحبت ذكريات القرية الأولى خيالاته، وتوزعت طيورها، وحيواناتها، وأشخاصها، بين الطرقات، والحقول على مساحات أعماله الفنية المائية الزيتية، والصمغية، بل نجدها منسوجة أيضا في أعماله الأدبية المبكرة، وبين سطور مقالاته الأولى.

عندما التحق بمدرسة الفنون كتب عن تونس الاشتراكية، وتونس الشباب، والمرأة التونسية. وله مقال بعنوان (عندما يموت الفن) كان من آثاره الإيجابية تأسيس (دار المستيري) أو متحف الفنون الأهلية، عمل به الفنان، وكانت مهمته رصد الفنون الحرفية، وتسجيل تقنينها كتأصيل إبداعي تلقائي معرض للاندثار. ونستطيع بسهولة مطالعة الحصيلة الجمالية التي اختزنها الفنان خلال هذه الفترة من مجمل لوحاته.

في عام ١٩٣٤ أقام أول معرض شخصي لأعماله في قاعة (الروتوند) ROTONDE. تاق بعده وكنوع من تعادل خيال المفردات المشحونة بأدوات المدينة الصاخبة، مع خيال الآفاق الساكنة، تاق للترحال إلى الصحراء، فكانت تجربته (رحلة صحراوية كبرى).

في عام ١٩٣٦ حصل على جائزتين؛ الأولى جائزة الرسم للحكومة التونسية، والثانية جائزة وزارة أفريقيا الشمالية للمنمنمة. وفي عام ١٩٣٧ حصل على جائزة زخرفة الجناح التونسي في معرض باريس الدولي.

من هنا بدأت الإغواءات الباريسية.

في عام ١٩٣٧ يقرر الفنان (علي بن سالم)الإقامة في باريس. باع مرسمه في سيدي بوسعيد وبثمنه مع ما حصل عليه من جائزة باريس تفرغ للفن على حسابه. سكن في شارع (دولامبر) في حي (مونبارناس) MONTPARNASSE. اختلط بالحياة الفنية والسياسية والاجتماعية الباريسية، وتعرف على (جاك سوستيل)، و(هنري لوت)، و(أندريه بريتون). شاء القدر أن تربطه صداقة خاصة مع أعلام من السويديين يعيشون في باريس، الشاعر (هربرت تنجستين) و(هاري مارتنسن) الحائز جائزة نوبل في الأدب عام ١٩٧٤، والسينمائي الشهير (انجمار برجمان). توطدت صداقته بـ (فردريك راميل) وكان والده مدير تشريفات ملك السويد. أقام (بن سالم) معرضه الأول في السويد عام ١٩٢٩ في معهد جامعة باريس باستكهولم.

وكان قراره المهم، الهجرة إلى السويد.

في فترة الحرب العالمية الثانية اضطر (بن سالم) للعودة إلى تونس، تفرغ فيها لتعليم الفن بمدرسة الفنون الجميلة. كون جيلا من تلامذته في مجالات الرسم، والنحت، والديكور المسرحي.

بعد الحرب استأنف حياته في السويد، و قرر الإقامة الدائمة فيها. وفي عام ١٩٥٠ تزوج فنانة النسيج السويدية (كرستين نلسون) CHRISTINE NIL SSON.

في منتصف السبعينيات، وبعد جولات فنية وتجارب عدة يقرر الفنان (علي بن سالم) العودة إلى تونس. عاد إلى مساحة النظر الخضراء الواسعة مشغولة بالأبيض والأزرق على ساحل منطقة الحمامات. أقام بيته بطريقته الخاصة، تثاقل سنوات العمر لم يصرفه عن تجاربه الفنية. عرض في ولايات أميركية عدة، وفي دول أوروبية وعربية عدة. حرص على أن يشغل ممرات لوحاته المزدانة بلون الخزف التونسي بمصنوعات شعبية من تصميمه... حلي فضية، منسوجات أثواب. أوان قديمة. طنافس من أجواء سبحاته العفوية، وتنفيذ زوجته، ظل بحيوية العطاء والتجاوب مع الحياة إلى أن توفي عام ١٩٩٩.

سبحات الفنان (علي بن سالم) رفيقة رقيقة، رفيقة لحياة تونس اليومية، رفيقة اللون والإيقاع، تجمع بين القطع الراسي ببعد واحد على طريقة المنمنمة الشرقية، وبين العمق بأبعاد ثلاثة على طريقة اللوحة الغربية. الحضور الشعبي العام يشغلك في بساطة اللون ووضوح عبارته، والحضور الفني الخاص يشغلك بالقدر نفسه في إعادة التوزيع لإيقاعات ساحة البصر بطريقة مدروسة تلامس جوانية البصيرة. الرقصات المتمايلة تجاور السبحات الصوفية. لوحات صناعة النسيج، والمسابح، والسروج، تذكرك بالصلوات والمزارات... بل بالأعراس، وبنات الواحات، وحسناوات الطواويس، وبقدر ما تلتقط العين الفنية المكان القريب في الحمامات، والجلوات، والأعياد، تذهب مع الزمان إلى أساطير اختطاف أوروبا، وبنات نبتون ◆

لقاء

احتفى جاليري (تيت) وهو من بين أهم قاعات العروض اللندنية، بالرسام البريطاني السير ستانلي سبنسر (١٨٩١-١٩٥٩)، فقدم عرضا شاملا لأهم أعماله غطى كل مراحل تطوره منذ مطلع القرن المنصرم حتى منتصفه. كما عرض رسائله وتخطيطاته ومذكراته ومجموعة من الأفلام الوثائقية عنه. شارك في الاحتفاء نخبة من النقاد البريطانيين وكتّاب سيرته وابنته، حيث تناوبوا خلال عشر أمسيات على تقديم المناظرات والدراسات بشأن مسيرته الفنية، وطبيعة تفاعلها مع سيرته الشخصية، واهتماماته الثقافية، وتأثره بموجات الحداثة الفنية التي رافقت ظهوره بالتواشج مع البيئة الثقافية الغربية وأفكار الحقبة التي مثلها.

لندن - فاطمة المحسن

النشوء ١٩٢٤

من رواد الحداثة البريطانية

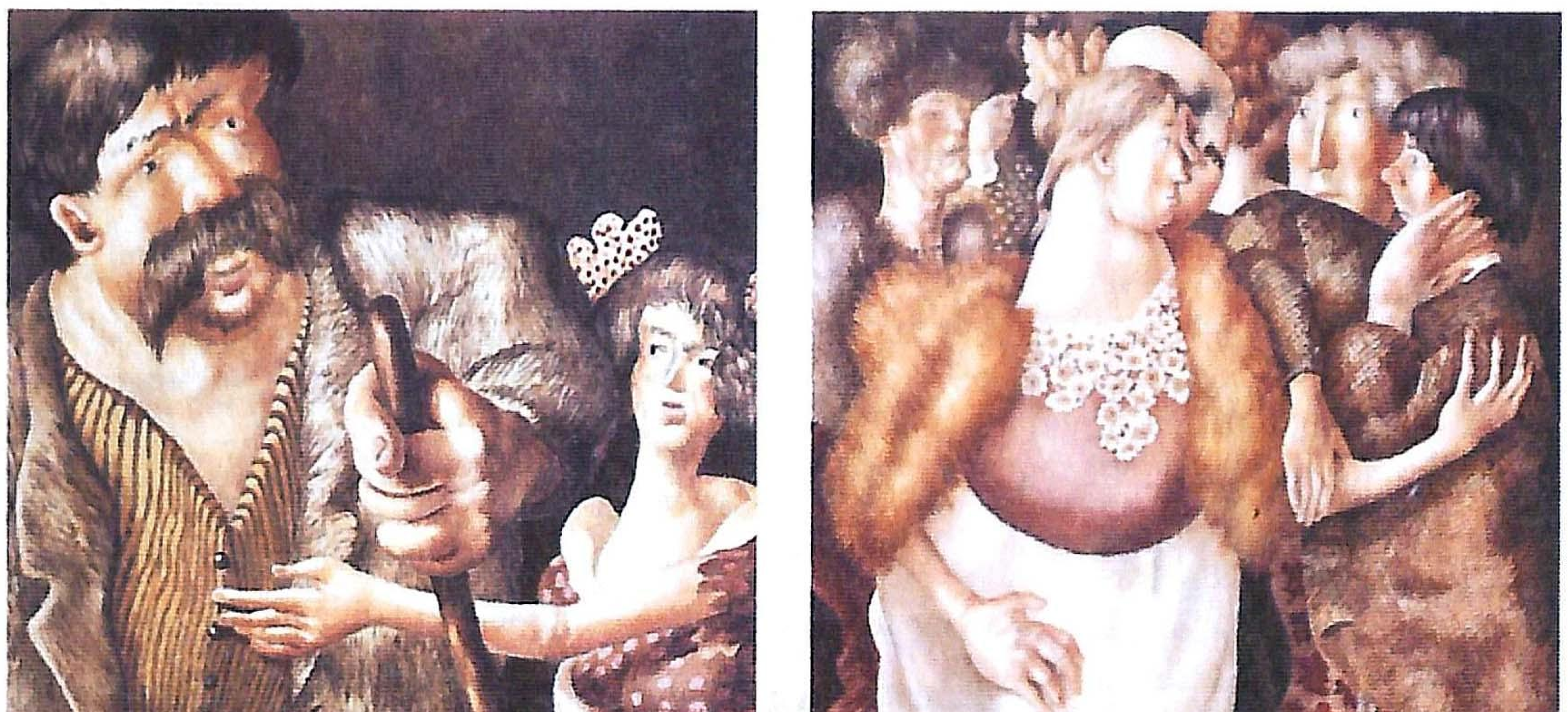
ستانلي سبنسر.. التمازج بين الرؤيا والحكاية

يعد سبنسر من أهم الرسامين البريطانيين إن لم يكن أهمهم، ومع أنه لم يحظ في حياته بالتكريم اللائق غير أن حركة النقد في بريطانيا تحاول في السنوات الأخيرة إعادة الاعتبار إلى هذا الفنان الأصيل الذي ترك تراثا غنيا ومبهرا يضارع أفضل المنجزات التشكيلية العالمية.

ولد سبنسر في كوكهام مقاطعة بيركشاير وكان الثامن بين إخوته واخواته لأب كان عازف أرغن في الكنيسة ومعلما للبيانو. تلقى تعليمه الابتدائي على يد شقيقاته في البيت ثم أنهى الثانوية في مقاطعته ليلتحق بمعهد سليد للفن التشكيلي في لندن العام ١٩٠٨. وكان لكوكهام وجو العائلة التي عاش في كنفها، الأثر البين في غرس جذور النزعة المسيحية في أعماله، فبيئته كانت مشبعة بمرويات التراث المسيحي وأفكاره وتصوراته عن العالم. كان بيت جد سبنسر لصيق حديقة تفضي إلى كنيسة عتيقة أضحت ملعب طفولة الرسام وموطن إلهامه الذي يلتقط منه الحكايا الشاردة عن المسيح وصلبه وحوارييه ورسله وقصص الإنجيل والبعث والنشور، وهي جنته الضائعة التي بقي يبحث عنها في أفضل نتاجاته. بيد أن تلك النزعة التي ملأت ذاكرته بالقصص والحكايا، كانت تساكنها ثقافة طليعية حددت أسلوب تعامل سبنسر مع ذلك التراث، فعلاقته به لم تكن علاقة نقلية أو إيمانا ساذجا، بل حوت لوحاته الكثير من الجرأة والتجاوز، ولعل الأبعاد الأنضج فيها قد تبدت من خلال التنافذ بين إيمانية لاهوتية وإنكارية أبيقورية.

بقيت علاقة سبنسر بالكنيسة علاقة انتماء روحي إلى المكان وطقوسه، بل هي تواشج مع حلم الحلول به وفقدانه. فهو، كما يقول، له كنيسته التي تنتمي إليه قدر ما ينتمي إليها، يأخذها معه كلما راد عالما فنيا جديدا أو حط الرحال في حلم يأسره أو فكرة تملأ وجدانه. ومن الصعوبة بمكان أن نفصل بين فكره الطليعي وانغماره في طقسه الروحي، فهو يمثل خلاصة اجتماع النزعتين الميتافيزيقية والعلمية في تحقق نادر تبدى نهاية القرن التاسع عشر إلى بداية القرن العشرين في اعتقادات الكثير من مثقفي عصره.

بدأ سبنسر استباق إلهاماته في واحدة من الصور التي وضعته في قلب النقاش الجاري على مستوى الفنانين العالميين، ولم يبلغ بعد العشرين، طالبا في مدرسة الفن في العاصمة. تلك اللوحة كانت بعنوان (صعود جون دون إلى السماء) التي أنجزها في العام ١٩١١. وجو دون شاعر ميتافيزيقي مؤثر من القرن السابع عشر، وبين أعماله موعظة عن صعود الروح إلى السماء يقول فيها ما معناه إن روحي لا تصعد إلى السماء، بل هي محلقة إلى الأبد فيها. اتخذ سبنسر من هذا المقطع مادة لأولى لوحاته اللافتة التي اعتبرت نمطا متطورا لمدرسة ما بعد الانطباعية التي بدأت تتوضح التجارب المنوعة فيها من قبل الفنانين الفرنسيين والهولنديين ثم انتقلت إلى إنجلترا. ولوحة (صعود جون دون إلى السماء) تقوم على الشكل المبسط المستوى الذي يلتقط فيه الرسام المشهد بعين طائر، أي من الأعلى، لرجل يسير في مكان هو أقرب إلى السديم: شيخ مرتحل بعصاه، حافي القدمين يغذ السير مخلفا وراءه الشمس، ولا تخطئ العين صور المسيح أو أحد حوارييه المستعادة هنا، مقابل أربع شخصيات تتبرك بهذا الرحيل، وهي تقف على مبعدة لا تتحاور مع الشخصية الرئيسة بل مع المكان الذي توزعته مثل قطع شطرنج، إحداهما راكعة والأخرى مدبرة إلى عالم بعيد. الجميع، عدا الشاعر، في حالة خشوع وصلاة وهو يمشي مترنما كمن يسير على الغيم، يفصله جدار عن الشخصيات الأخرى ويتجاوز ظله هذا الجدار إلى العالم الآخر. لا يمكننا أن نمسك في هذه الصورة المتقشفة لونيا والباذخة في تعاملها مع المكان، ما يشكل عيوب التكنيك الأولى في صناعة الشخصية، أي ضعف تقنيتها، فهي تتلافى كل تلك المشكلات بالالتجاء إلى صوغ الهيئة على نحو نحتي أي تجريدها من عضوية الحركة ومن وجودها اللدن البشري. وتلك الطريقة تؤبد الزمن في الحركة وفي المساحة التي تحف بها. ومع أن الفنان يصر على أن المكان في هذه الصورة هو بلدته ذاتها، إلا أن الطبيعة الغريبة السديمية لا تنطبق مع تخيلاته الذاتية، فهي تنتمي إلى أرض خالية من الزروع، وليس في المنظر الطبيعي ما يوحي برومانسية كانت من معالم الفن الإنجليزي وبقيت واحدا من أهم تقاليده. فالمكان هنا هو فضاء سرمدي تسبح فيه الشخصيات أو هو حسبما يقول الشاعر سماء تفضي إلى سماء.


لوحات غبطة ١٩٣٨

قدم سبنسر لوحته هذه إلى أستاذه في المعهد فكان رده على عكس ما توقعه حين أخبره بأن ذلك العمل نتاج تأثره بمعرض ما بعد الانطباعيين الذي نظم في لندن العام ١٩١٠ وشارك فيه نخبة من الرسامين الكبار. فغضب سبنسر الذي طعن في نزاهته الفنية، ولكن روجر فراي وهو من منظري التشكيل البارزين في العالم، اختار تلك اللوحة إلى معرض نظمه في العام ١٩١٢ وحوى أكثر الأعمال تطرفا لموجة ما بعد الانطباعية، فعلقت لوحته مع أعمال أشهر الفنانين وبينهم بيكاسو وسيزان، غير أنها لم تثر الاهتمام المطلوب مثلما أثارته لوحته الأخرى (زكريا واليزابيث) ١٩١٣-١٩١٤.

يمضي سبنسر في لوحة (زكريا واليزابيث) اللافتة الى أشباع منهجه الجديد، مخلفا عيوب التجارب الأولى.

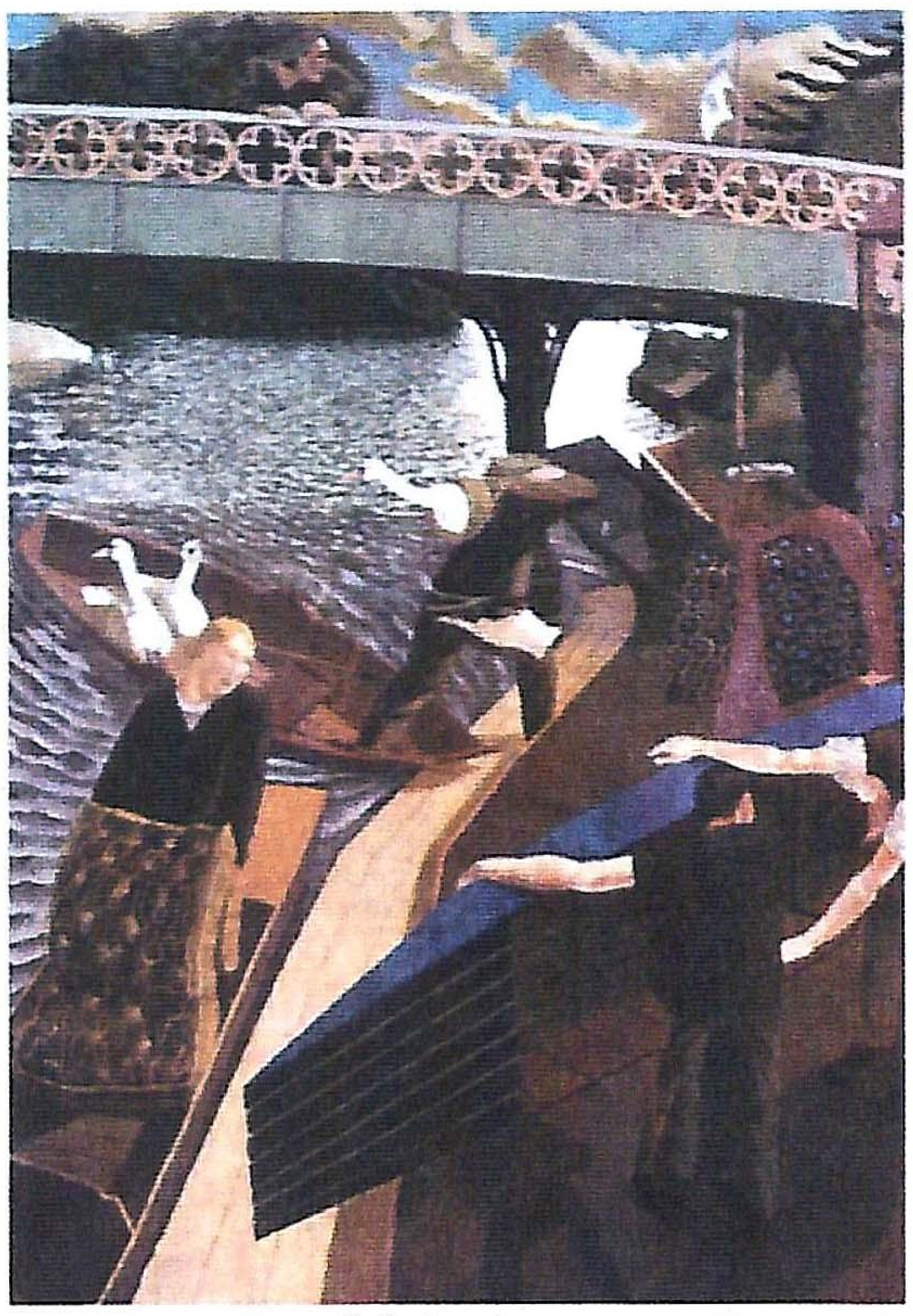
ARCHIVE
http://Archive.Sakhrit.com

فها هو أكثر ثقة بتوزيع الكتل واللون واشباع الحكاية بالسرد. وفي وقت مبكر عدت هذه اللوحة من أفضل ما تمثلته الموجة الحديثة للبدائيين، لتصبح المدخل الذي قدم فيه الفتى نفسه في تعامل فريد مع الأسطورة. هذا التعامل تطور لاحقا ليحدد أهم سمات فنه، ومن بينها قدرته الباهرة على السرد. فما من لوحة حواها معرضه لا تكمن خلفها قصة أو حكاية تشتغل عليها مخيلته، فهو واقعي في تحديد أبعاد الوجود العيني لفن السرد في الرسم، ولكن تعامله مع الشخصيات وحكاياتها يحمل الكثير من الابتكار في خلق هارموني التجاور بين الواقع وما خلفه من رؤى وتخيلات.

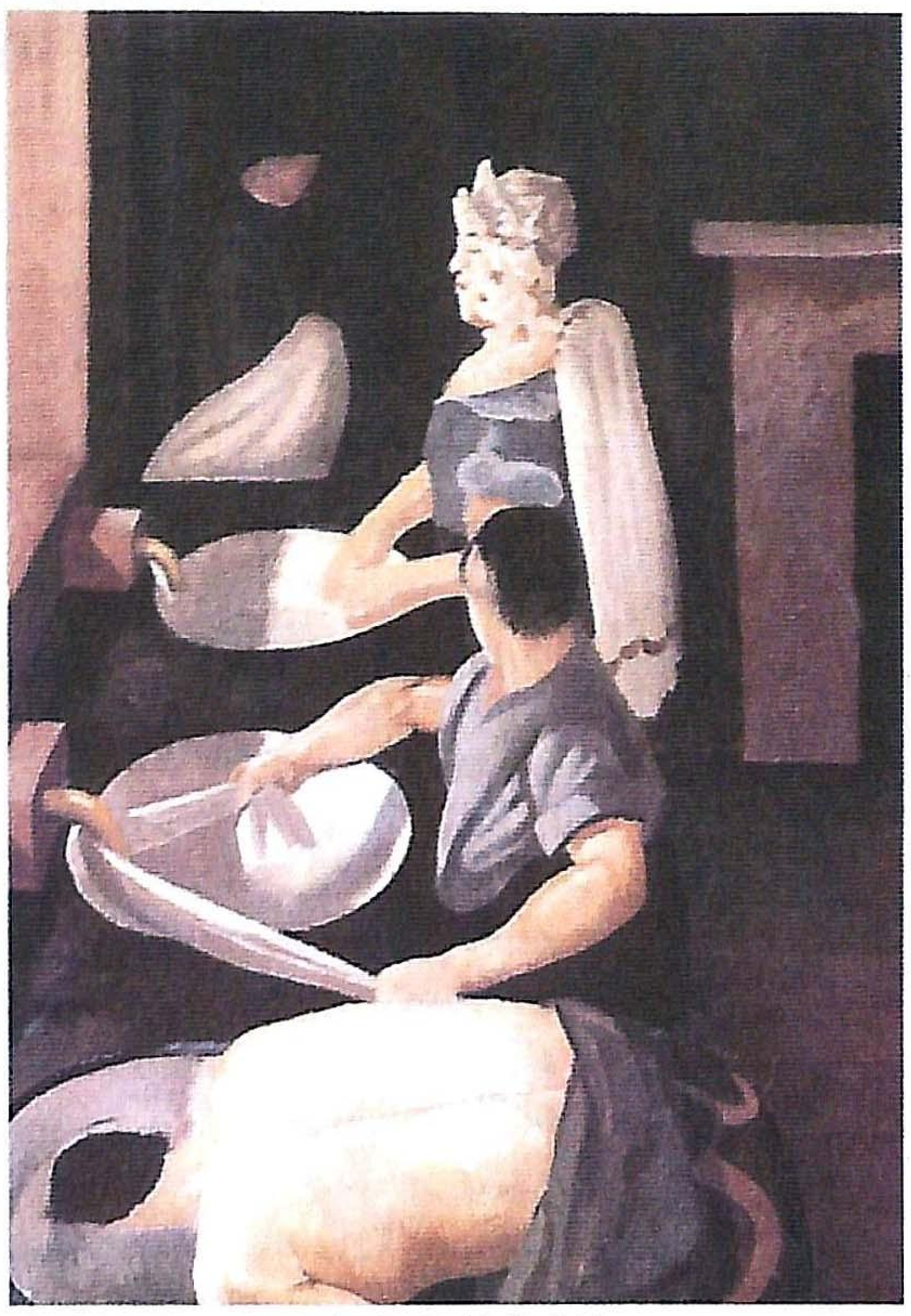
يتحقق لدى سبنسر في الرسوم الدينية ذلك الحضور الناقص للأشياء، فقوة البصيرة فيه تبقى محددة بمقتربات مبهمة عند الفنان ذاته، وتأتي إليه الصور كأنها مرت عبر موشور رؤيا أو انخطاف ذاتي يتصل بذكرى مكان يتكشف أمامه على نحو روحي. على هذا يغدو للمكان في لوحته قيمة خاصة تكلم عنها نقاده وحظيت باهتمامه في رسائله ومذكراته، فهو يقول: «إن تديني هو في حقيقته وعي بالمكان» أي هو ذاكرة المكان حين ترشح من خلال دورة الوعي. رسم سبنسر لوحة (زكريا واليزابيث) في العشرين من عمره، مستلهما قصة النبي الذي بلغ من العمر عتيا فطلب من الله أن يهبه صبيا، وتحول طقس الولادة إلى عادة يحتفي الناس فيها بالربيع والخصب. ويمكن أن ندرك في هذه اللوحة جانبين في عمله أولهما التمرد على الأصول الكلاسيكية لمنظور عصر النهضة، بالارتداد إلى منظور الرسوم الساذجة، وثانيهما الخاصية التعبيرية التي تكشف عن رهافة وتناغم وقوة في تمثل الرمز. فزكريا الشيخ الذي يبعث الله الخصب فيه، يقف بنظرته الساكنة المتوجهة إلى مكان بعيد ولكنه يحمل ملقطا أو مقصا للنباتات ويتولى القيام بحركة غامضة كمن يؤجج نارا وسط احتفال بدا أقرب إلى موسم الحصاد، تتناثر الشخصيات حوله في الأماكن الأبعد مشغولة بحركة الأرض، وبينها زوجته التي يظهر نصف جسدها العاري من وراء الجدار كأنها تستعد إلى طقس التعميد، أما جبريل فهو يتقدم قاصدا زكريا في حركة تراسل لا يتواجه فيها الاثنان.

الصفاء الذي ينبعث من حركة الضوء يغمر زكريا غب الفجر أو الغسق، وهذا الضوء لا يلوح للناظر حزمة تأتي من الخارج، بل تنبع من أعماق هذا الشيخ الذي تلقى تلك الرؤيا. اللون في هذه اللوحة أكثر قوة من لون اللوحة السابقة والحركة فيها أقل تباطؤا، ولكن السكون فيها يبقى هو المسيطر، ومن خلاله يدرك الرسام هيبة موضوعه ويمسك بالجانب الاحترافي فيه.

قوة السرد في رسوم سبنسر اللاحقة تتبدى على هيئة منمنمات وتفصيلات تحتشد فيها القصص وتتداخل، وللكثير من تلك الشروحات علاقة كبيرة بتأويلات الأدب.



بجعات مشرئبة



اغتسال الجنود ١٩٢٧

فلوحة (العشاء الأخير) ١٩٢٠ على سبيل المثال، يبرز فيها التواصل بين الأقدام التي تضخمت على يد الرسام حتى تصدرت أهميتها كل أجزاء الجسم. قصة عشاء المسيح الأخير التي تكررت عند أشهر الرسامين، تدخل هنا طقسها الخاص، تأويلها الغرائبي. تلك هي اللغة الجديدة التي يتعامل بها سبنسر مع مادته الأولية. إنه يخترق نظام الحجوم وحساسية الموضوع، فالأقدام في تقابلها تؤدي حركة اليد خلال الصلاة، أما المسيح الذي يهم بتوزيع الخبز فيبقى في غربته إزاء الكتلة التي تحيط به. الفنان والحالة هذه نزّاع إلى منح فنه لمسات فكرية أو وجهات نظر مخالفة لكل من سبقه وصاحبه من فناني المواضيع الدينية، فالموضوع اللاهوتي يأتي إليه من وجهة نظر تأويلية لا تتخلى عن جمال الحركة وانسيابها وحساسيتها في الصورة الكنسية، بل تعيد ترتيب الرموز في مواضيعها المنتقاة بذكاء، تلك التي تمنح الفنان حرية مضاعفة وتبرز قوة الخيال وما يكمن خلفه من تصورات.

يتأكد تمايز سبنسر عبر التضاد مع تراث إنجلترا التصويري، وهو تراث يحوي الكثير من الصرامة والجدية، وحتى أكثر المغامرين فيه فرانسيس بيكون الذي التجأ الى تشييء الشخصية وبثها بشحنة تعذيب خارجية وتبعيج أطرافها وتشويهها، لم يخرج عن الجد إلى الفانتازيا التي تقترب من المخيلة الشرقية كما فعل سبنسر. تراث سبنسر أقرب إلى تراث التصوير الشرقي من حيث علاقته بالمنظور الذي أصبح اللقية التي اكتشف من خلالها الفن الغربي حداثته. ولا يخفي سبنسر صلته بالفن الصيني بل تحوي تخطيطاته الأولية وبعض الاسكيتشات المكتملة لديه مناخ الفن الصيني وهيئات الجنس الأصفر. ولا تخطئ العين أيضا درجة القرابة بين فنه وفن أمريكا اللاتينية والمكسيك على وجه الخصوص ورسامها الأبرز ديغو ريفيرا الذي تتشابه الكثير من أعماله مع أعمال سبنسر وهما ظهرا في فترة واحدة. وهناك ما يدفع إلى الاعتقاد بأن التقارب يرجع إلى التأثير الواحد لطقوس الكنيسة وأساطيرها التي أضحت مصادر مهمة في مرجعيات فن أمريكا اللاتينية. سبنسر وريفيرا يتشاركان في القدرة على تغريب الهيئة البشرية مع وضوح الخطوط والألوان وإتقان فن التفاصيل. ويؤكد الجانب الأهم في عملهما استعادة الواقعية مع رفض فكرة محاكاة الطبيعة. والحق أن تلك المدرسة التي تجاوزتها التكعيبية والسريالية، كانت من بين أهم البدائل التي جربها بيكاسو قبيل انتقاله إلى المراحل الأكثر تطورا وتجريبية في فنه.

الشخصية عند سبنسر في أعماله اللاحقة تمر بحالة تنافر مع المحيط ومع وجودها الجسدي فتبدو متضخمة

”كانت الكنيسة هي موطن إلهامه، الذي يلتقط منه الحكايا الشاردة عن المسيح وصلبه وحوارييه ورسله وقصص الإنجيل والبعث والنشور“

الأطراف، خرقاء كما لو أنها لعبة من القطن أو بالونة أ و رسم كاريكاتيري، وفي أحيان يصوغ سبنسر لها هيئات ثابتة تحاكي النحت. ولعله المنهج الذي توصل عبره إلى الدخول إلى عالم الحداثة من غير البوابات التي دخل عبرها التكعيبيون ، مع أن سبنسر اشتغل على فكرة المنحوتة التي يستفيد فيها من قوة الخطوط الصارمة لهذا الفن وهي الفيصل في محاججة التكعيبية، غير أنه لم يرسم قط وفق منهجهم. تبرز مهارة سبنسر في تصوير الشكل الممتلئ بوجوده العيني مع خضوعه إلى معالجة يعيد فيها الشغل على موازنة الحجوم ويبرز من خلالها قوة المعنى. جهد تأويل الشكل أو منحه قوة تعبيرية مضافة تعني في محددات فنان مثل سبنسر الاهتمام بالموضوع، أي أن الموضوع في رسومه بقي إلى النهاية ركنا مهما من أركان عمله في وقت غادر معظم فناني مطلع القرن العشرين فكرة الموضوع في اللوحة.

خطواته الأولى في هذا الميدان بدأت في لوحته (جامعو التفاح) ١٩١٢- ١٩١٣ التي كانت فاتحة الدخول إلى طريقة اختطها الكثير من الرسامين في فترته. تدخل لغة الجسد في هذه اللوحة طقسا جديدا فتتحول هيئات النساء والرجال إلى مسوخ حين تستطيل الأيدي ويتضخم الرأس ويبقى الجذع مضغوطا في حركته المشرئبة. ويمكن أن نلحظ تأثيرات أعمال غوغان عن تاهيتي في هذا العمل، فأشكال أبطاله وألوان اللوحة غوغانية، غير أن الجديد فيها هو انبهار الرسام بالمثال المضاد للهيئة الغربية أي للجنس الأبيض... إن الكمال والقوة يتبديان في شخصياته هنا عبر تجاوزها التناسق في المظهر الخارجي. كان سبنسر يرسم صورته تلك تحت ما كتبه غوغان نفسه: «في الرسم، يجب على المرء أن يطلب الإيحاء أكثر من الوصف، كما في الموسيقى».

ولعل أهم الإشكاليات التي طرحتها المدرسة المضادة للكلاسيكية، هي كيفية النظر إلى الجمال في الطبيعة، فالكلاسيكيون كانوا يبحثون عن الكامل والسامي في الأشياء أي المثال الإغريقي في الجمال ومبدأه الأساسي يقوم على التناسق، في حين بدأت التنظيرات المضادة تنصب على فكرة النقص في الأشياء أي اكتشاف عيوب الطبيعة وزوائدها. مر ذلك الاكتشاف بمراحل مختلفة وكانت المرحلة الحاسمة فيه تأثره بالصورة اليابانية المطبوعة، والفن الشرقي عموما والخط العربي والأرابيسك، فاستخدمها الفنان الأوروبي حين تحول من الواقعية إلى ما يكمن خلف مظهرها من رموز وإيحاءات. تلك الأفكار والتنظيرات مهدت الطريق لكل التطورات التي طرأت على الفن الغربي الحديث، متجاوزة جهد خمسة قرون من العمل المضني في هذا الميدان. ولم يكن اكتشاف الفن الشرقي عموما، والفن الياباني على وجه الخصوص، قد غيّر لوحة الصورة الشخصية والمنظر الطبيعي، بل شمل اكتشاف المنظور الجديد وتوزيع الضوء والظل وصولا إلى مفهوم المكان الروحي في الفن الشرقي، وهو الذي يشكل خلاصة جهد ستانلي سبنسر في إضافته الجديدة.

وبمقدورنا أن نتخيل أن عمل سبنسر قد توقف عند ذلك المفترق الأساسي، بين الواقعية بمفهومها التجسيدي للهيئة وبين التغريب الذي يستمد أصوله من الفن الوحشي البدائي. رهان سبنسر يبدأ وينتهي عند تطوير جهد المنظور في هذه الواقعية، ولم يمض بعيدا إلى حدود ما صنعته المدارس التي غامرت بالشكل أو ضربت به عرض الحائط.

وما كان سبنسر برغم كل الإضافات التي قدمها إلى الفن التشكيلي على ثقة بمنجزه. فهو يتحدث في واحدة من رسائله عن مشروعه الذي بقي غير قابل الاكتمال، ففي كل مرة يبدأ بموضوع، كما يقول، يجد في نفسه الحماس لتطويره عبر مجموعة من الأفكار والصيغ الفنية ولكنه يتركه وهو يشعر بنقصانه ولعل ذلك الانطباع الذي جاهر به يقف وراء قلة الفرص التي اتيحت له في حياته كي يتبوأ مكانته التي يستحقها، فهو كما يقول عنه أحد نقاده يحمل تلك الأصالة المتهيبة غير المكترثة بما يمكن أن تحصده من أرباح الشهرة والانتشار. وما كان يقبل أن يوصف باعتباره وريثا لوليم بليك أي باعتباره رائيا غريب الأطوار أو منغلقا في إطار تقليد محلي، مغلق هو الآخر. كان يشاطر بليك إيمانية مفتوحة تتخطى التدين المعروف. وتبرز لديه عبر موضوعه أولوية الخيال على الواقع مع اليقين بأن الخير والحب والإيمان السليم، مسيحيا كان أم غيره، هو وحده القادر على الإتيان بأعمال إبداعية.

لم يكف سبنسر بعد تلك المسيرة عن

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

استخدام بنية الشكل في التعبير عن اللاتوازن في الوجود المرئي مع قوة الحضور الروحي للرمز. ولعل لوحته (النشور) ١٩٢٤ تختزل كل مسيرته المبهرة في هذا الميدان، وهي تسع جدارا بأكمله وتمتلئ بالتفاصيل الدقيقة. فكرة النشور التي تتكرر لديه في عدد من اللوحات ترتبط بالموت لأنها تصور نهوض الناس من قبورهم بيد أن سبنسر يقول: «إن تلك الفكرة تصور انبعاث الوعي عند الإنسان. نحن نبعث في حياتنا في كل مرة يتطور فيها وعينا» . لوحة (النشور) تصور شخصيات تنهض من قبورها لتتحاور بأجسادها والمغزى الجنسي في عمله يظهر هنا على نحو واضح، وقد رسم فيها نفسه وزوجته وأصدقاءه في هذا الزحام البشري الذي ينهض من الموت يستخدم سبنسر حدي التأويل فيه: الحركة الفيزيائية التي ينشغل فيها كل شخص بجسده، وطقس التأمل الروحي الذي يستيقظ الناس فيه من غيبوبة فيما بقي بعضهم سادرا فيها. عُدت هذه اللوحة إلى اليوم من بين أفضل منجزات الفن البريطاني على مدى القرن العشرين مع أن سبنسر لم يكن على بينة من نجاحه في هذا العمل بل اعتبره ناقصا أيضا.

توزيع الكتل في هذه اللوحة يجري وفق إيقاعات دقيقة، فهناك ترادف في هندسة الأجساد التي تقرب بعضها من صور التماثيل الحجرية وتلك التي تشخص بحركتها الإنسانية وإشاراتها البطيئة المرنة. وليس هناك من محل للألوان المشرقة فأكثرها صماء ويطغى عليها الأبيض الطباشيري والأسود والرمادي وهو لون حلم اليقظة الذي تتسرب إليه الروح الأسطورية. إن مناخ اللوحة يعكس انتباهه عند سبنسر في العودة إلى نظام الأشياء ضمن فوضاها الشكلية، فتلك المجاهدة التي يحملها تعبير الجسد وعلاقته بالحجر ككتلة حاجزة أو كتلة منظمة لحركة الشخصيات، يؤكد الطابع الفكري للعمل، فهو يبقي للمكان وهو كنيسة بلدته القديمة، حيزا لصوغ بانوراما الحياة في تفصيلاتها الصغيرة وفي شمولية معانيها وديمومتها. المنظور في هذه اللوحة شرقي وامتداد مساحتها يمنح لسبنسر فرصة في إبراز قيمة المكان بأبعاده الروحية وبقوة حضوره الواقعي. وفي أقصى زاوية في اللوحة تنعكس الظلال الباردة على صفحة ماء يمخر فيه قارب إلى العالم الآخر. قوة السرد في هذا العمل تجعل من مواضيعها المتداخلة مادة قابلة لمختلف التفسيرات بما فيها تفسير سبنسر عن النشور أو البعث الذي لا يرى فيه إلا مفهوما مركبا للصحوة، صحوة الإنسان ويقظته في الدنيا، وهي تتقدم لديه على فكرة الحساب والعقاب في الآخرة تلك التي لا يقبل أن تفسر بها أعماله.

جرب ستانلي سبنسر مجموعة من الأساليب بما فيها الفن الذي يقرب من وظيفة «الكاريكتور» غير أن التحول الثاني في حياته حدث بعد أن عاد من الجبهة البلقانية، حيث كان جنديا في الفريق الطبي الذي رافق الجيش البريطاني خلال الحرب العالمية الأولى. ورسم بعد عودته مجموعة من اللوحات عن تلك الحرب لعل أهمها (عربات الجنود الجرحى) عام ١٩١٩ ولا يبرز فيها وجه أي جريح ولا وجه الجنود الناقلين لتلك العربات التي تجرها الخيول، فهناك من وراء الغطاء يتمظهر الألم على نحو هو أقرب إلى سلام روحي كما يصفه سبنسر. يبرز الإيحاء في تلك الحركة التي تتجه الناقلات بخطوط متوازنة ودقيقة إلى مصير ينتظرها. ينظر الفنان إلى المشهد من الأعلى ليجعل المكان ملك يديه صارما غير مبعثر بوجود مرتبك أو مشتت. قوة التناسق في هذه اللوحة تختصر حكاية الحرب وتبقى الألوان الرصينة وتقسيم المساحة بين تلك المحفات المصطفة وحركة أيدي وأجساد الجنود التي تقابلها أهم شيفرات العمل. أما لوحته (اغتسال الجنود) عام ١٩٢٧ فهي تعتمد الشكل النحتي للهيئة، مساحتها مقتصدة ولا يبرز السرد فيها بل تطغى الإشارة الدالة. هذه اللوحة تنتسب إلى مرحلة بيكاسو الواقعية، فبيكاسو أخذ عن التماثيل الرومانية الكثير من هيئات شخصياته، وهذا ما يفعله سبنسر هنا. فهناك تصلب في خطوط الأذرع وحركة الأجساد تنزع عنها طراوتها البشرية وتبرز فيها التكوين الآلي الحاسم والفعال في قسوته. التوازن بين الشخصيات يتحقق في حركات ثلاث فاعلة لهيئات الجنود أمام المغاسل: الجندي الذي يغطي رأسه بمنشفة وهو أقرب إلى إمبراطور من العصر الروماني يضع تاجا على رأسه، والآخر الملتفت إليه، والثالث الذي يدفن وجهه في المغطس.

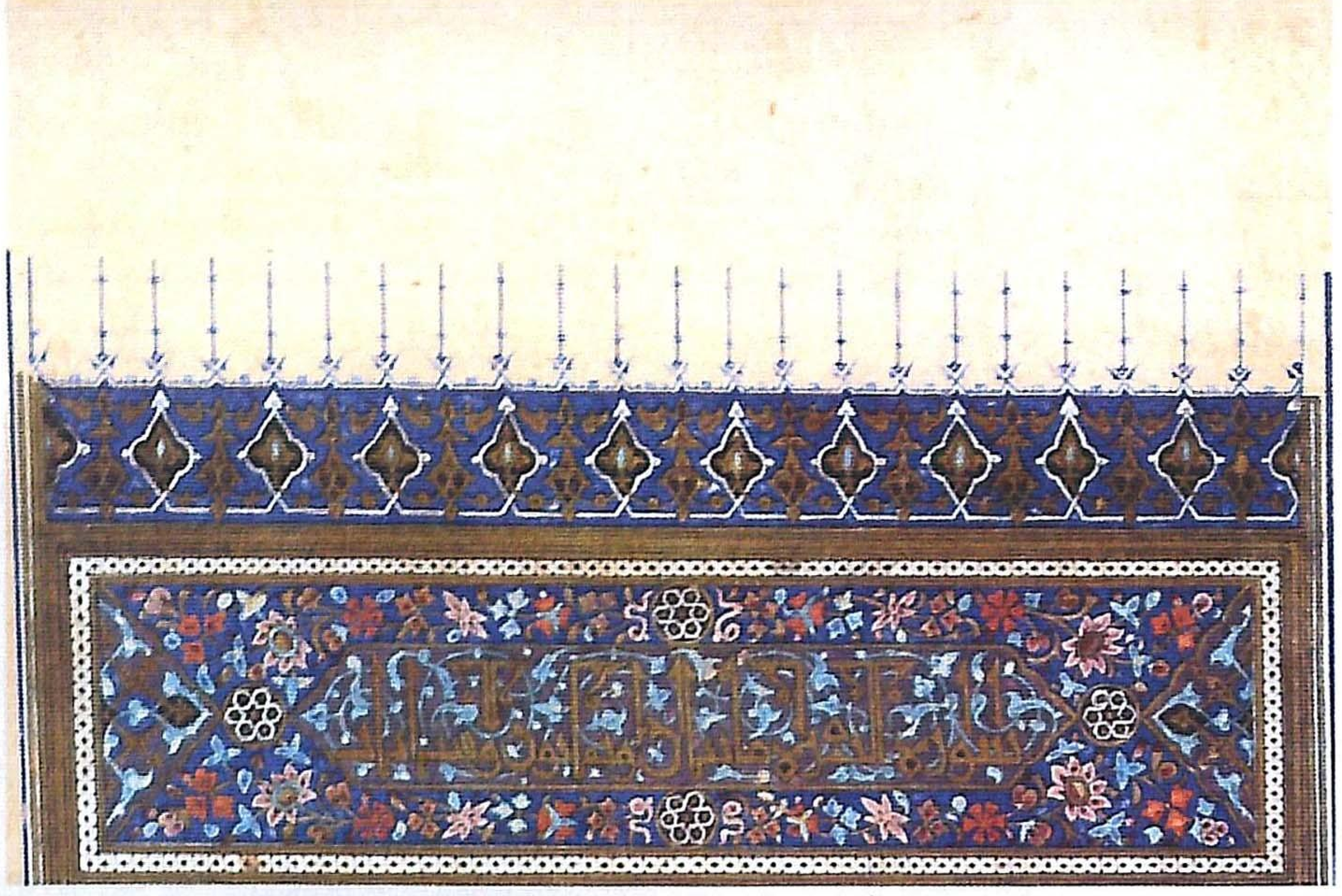
> ”في رسومه الدينية يتحقق ذلك الحضور الناقص للأشياء، فقوة البصيرة فيه تبقى محددة بمقتربات مبهمة عند الفنان ذاته“

الصمت في هذه اللوحة يؤكده المكان القاسي المتقشف وعصبية الحركة المتسمرة لأجساد الرجال. أنتج التشاؤم أو الفزع الذي تركته الحرب في وجدان سبنسر الكثير من اللوحات التي تظهر فيها الصلبان والقبور والهواء الراكد للحرب، غير أنها شكلت فاصلة في حياته الفنية. اندفع بعد عودته من الحرب إلى تجريب مختلف الصيغ الفنية، وعمّر كنيسته القديمة بجداريات استخدم فيها لأول مرة الفريسكو - تلوين الجدران - محورا في مواضيعه الدينية. وكانت فترة ما بعد الحرب قد أنتجت حركة ثقافية مهمة في بريطانيا، ولم يكن سبنسر بمعزل عن كل تلك التطورات. فلم تقتصر علاقاته على التشكيليين بل امتدت إلى الأدباء والموسيقيين ولديه الكثير من المحاورات مع الأدباء، كما كان عازف بيانو ماهرا ومختصا في عزف موسيقى باخ. بقي سبنسر مثقفا غير منقطع عن التيارات الحديثة في الأدب، ويتضح هذا في كل أعماله، فجرب في مواضيع لعل أهمها العلاقة بين الرجل والمرأة، والعلاقة الجسدية التي صور فيها نفسه وزوجته الثانية وفق أسلوب يمتزج فيه الموضوع الجنسي بالإحباط. كما كانت انتقالته الثانية بعد الحرب قد أثمرت ما يسمى الثنائيات في العلاقة البشرية، واستخدم فيها الكثير من النماذج التي توحي بموضوع التناقض وتتصل بفن السخرية، ويبرز فيها الأضداد في تقاربهم كأنهم ينكرون ما للطبيعة من أحكام. في الكثير من تلك المواضيع تناول العلاقة الجنسية على نحو صريح وصور فيها زوجتيه الأولى والثانية معه في أوضاع عُدت من الفواحش، الأمر الذي دفع أحد الفنانين المحافظين إلى إقامة دعوى قضائية على تلك الإباحية التي وجدها في رسومه. ولكن الذي يتأمل في تلك الأعمال يكتشف أن سبنسر لم يكن مهتما بتصوير مواضيع البورنو المبهجة، إن لم تكن تحمل دلالة مناقضة لمواضيع العري. فهي تجرد الجسد البشري من جماله وتشتغل على إظهار عيوبه، كأنها تريد أن تستذكر خيبة الحب في نشدانه الجمال. ولعل تلك الأعمال كانت نتاج عزلة مر بها الفنان بعد تجربتي زواج فاشلتين. شرع سبنسر في تأكيده على هذا الموضوع لاحقا برسم مجموعة من الصور، أسماها (غبطة) ويظهر فيها صورته مع النساء وهي تبدو للناظر مواضيع تبحث عن فن المفارقة وتقتنص الطرفة في علاقات الحب: المرأة المتضخمة والرجل الضئيل أو العكس الرجل الذي ينوء بجسده والمرأة الفأرية وهما سادران في سعادة الأضداد. كل ذلك الاحتفاء بالبهجة يبدو أقرب إلى حماقة تبعث على السخرية، بيد أن الفنان يرى أن قيمة السعادة لا تتحد ببهجة الجمال بل بما يخترقها من قبح غير منظور ولكنه يصبح جزءا مكملا من قانون المحبة. في تلك الصور التي جمع منها حوالى المائة صورة، يتلمس سبنسر مفهوم الحضور الجسدي، أي لغة الجسد في تصارعها وتوافقها مع الآخر. الجانب الكاريكاتيري في رسم الشخصية والمواضيع المضحكة تشكل في النهاية طريقة في التعبير جديدة، وكان قد استبقها برسم للرجل (جامع القمامة) عام ١٩٤٠ تظهر فيها الحكاية الممثلة على مسرح هو أقرب إلى مسرح الدمى، كل من شخصياته الطريفة خرقاء تشكو عطبا وعيبا جسديا أو قدرا من السذاجة التي تتجمع حول فضيحة تحمل فيها الزوجة زوجها الصغير جامع القمامة لتحميه من العقاب. ولا يبدو الذنب أو العقاب للرجل الصغير أو رجل القمامة إلا محض تعبير عن تلك الحياة المحدودة التي يعيشها الناس. إن فن السخرية الذي أدخله سبنسر على رسومه المتقنة هو استكمال لفكرة اللاتناسق في العالم التي تعبر عنها أجساد شخصياته ومواضيعهم حتى الجادة منها . فهناك الكثير من المواضيع عند سبنسر التي تلتبس على الناظر من حيث ترادف الفانتازيا مع فن التغريب الساخر، ولعل واحدا من أفضل تمثلاته في هذا الميدان لوحة (القديس فرنسيس وطدوره) عام ١٩٣٥ التي تظهر القديس برداء الكهنوت يتبعه بط ودجاج يقوقئ مشرئبا بحركته إلى الأمام كأنه يدخل في طقس دعاء معه . الهيئة الغريبة للقديس ويده الملوحة التي يتولى الرسام العناية بحضورها المؤثر، تغدو أحد رموز اللوحة إن لم تكن أكثر المواقع إثارة للانتباه لأنها تمنع أو تمنح بركة أو تنثر حبا في أفواه تلك الطيور المستجيبة بكل جوارحها. يعبر سبنسر بين العوالم التي لا يدرك جدها من هزلها ولا وجودها المتحقق من ذاك الذي يضفيه عليها خياله. آخر صورة رسمها عن صلب المسيح كانت قبل سنة من وفاته، وفيها من جراة الخيال ما يدل على تطور خطير في مفاهيمه التي تجمع الأسطورة إلى الواقع اليومي المبتذل على نحو يهدف إلى تأكيد هوية ذلك التدين الذي ارتبط عنده بالمكان بخيره وشره، فالمسيح ينبعث كل يوم لتعود قوى الشر الحديثة إلى صلبه في حين يبقى الناس كما كانوا في غابر الأزمنة يقوم كل واحد فيهم بالدور ذاته، دور المتفرج المسلوب الإرادة.

المسح الشامل لشغل سبنسر يهدي المتابع إلى أن هذا الفنان بقي ينشد التنوع في تجاريه. ولعل حيرته بين الأساليب لم تمنع تشبثه بخصوصية جمعت الكثير من المدارس في مدرسة واحدة من الصعب على ناقد أن يلم بمختلف أبعادها، غير أن المؤكد أن لساته الشخصية تضفي على كل الطرق التي اتبعها والمواضيع التي تطرق إليها فرادة وتميزا حددت موقعه كرائد من رواد الحداثة البريطانية مطلع القرن الماضي إلى منتصفه ◆

العشاء الاخير

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com



الارابيبسك موقف عربي من الوجود

هل جاء التجريد في الفن التشكيلي العربي بديلا عن التشخيص والتجسيد اللذين حرمهما الدين الإسلامي حسبما حاول النقد الغربي أن يرسخ طوال عقود طويلة؟! وهل حقا تعد الأنماط الزخرفية غير العضوية حدا للطاقة الإبداعية بسبب بساطة الرموز الشكلية وعدم تنوعها؟! أم أن للتجريد العربي فلسفته التي حددتها حضارته ذات الملامح الخاصة، المختلفة بالضرورة عن حضارة الغرب وأنه يمثل، كما قال عنه «هيجل» مرحلة متقدمة في تطور الحضارة الإنسانية؟!

هنا قراءة في الدلالة الحضارية للتجريد العربي، تفند مزاعم البعض الذين وقفوا عند حدود «التحريم» كأسباب وحيدة للتجريد، في فهم قاصر وجائر لطبيعة الحضارة العربية وروافدها.

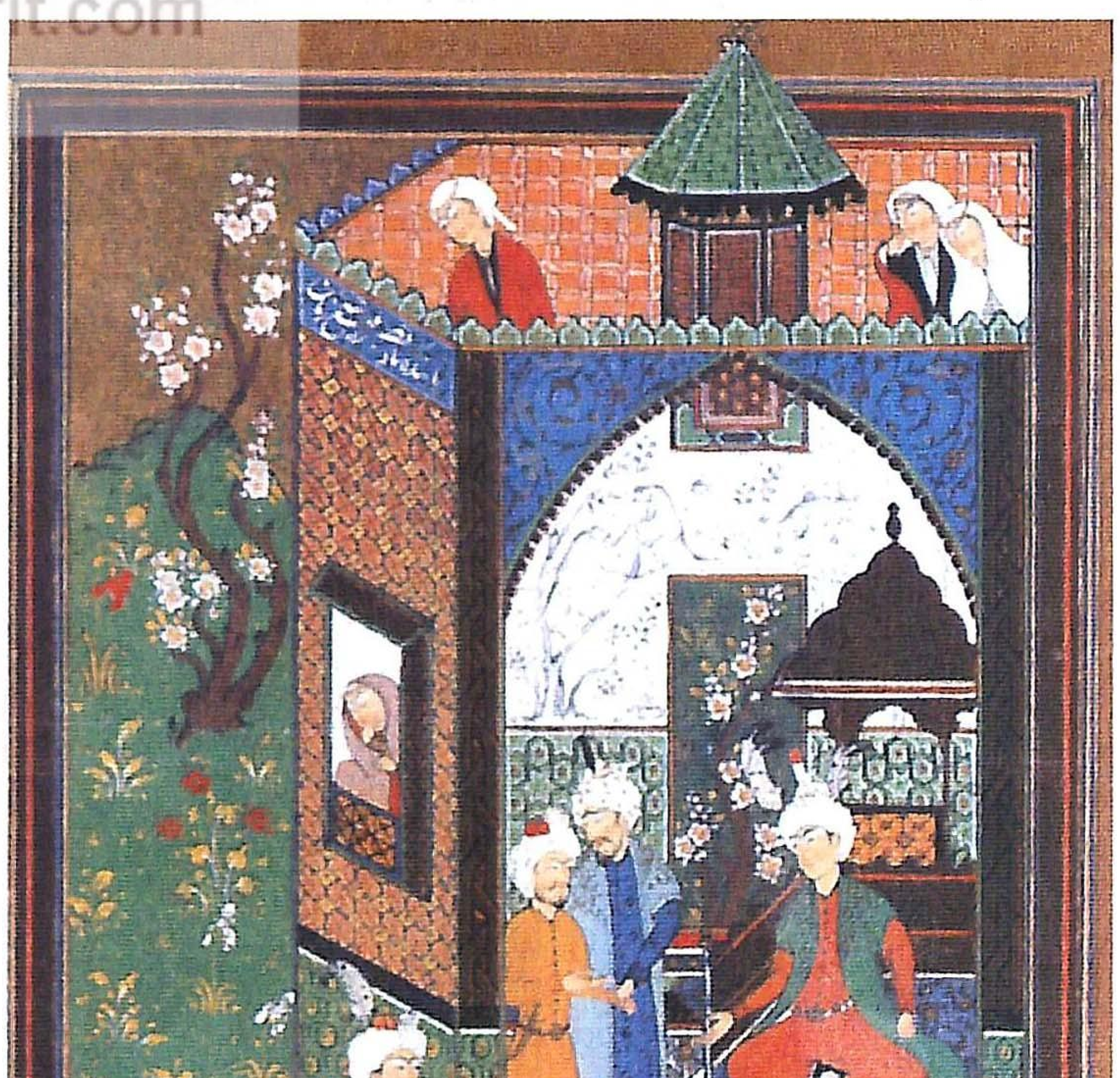
د. ريتا عوض - تونس

دلالته الحضارية أكبر مما يصورها البعض

التجريد في التشكيل العربي

تميزت الفلسفة الجمالية الغربية في أوائل القرن العشرين بالتوجه إلى ربط التحول في الأشكال الفنية بالتحولات الحضارية والفكرية، وكان رائد هذا التوجه العالم الفني التشكيلي الألماني ويلهيلم ورنغر في كتابه التجريد والتقمص الوجداني، وقد بين فيه أسباب التحول المستمر في تاريخ الفنون التشكيلية بين المذهب الطبيعي والمذهب اللاطبيعي.

يرى ورنغر أنه في الفترات التي يسود فيها المذهب الطبيعي يتجه الفنان الى تمثيل العالم الموضوعي الثلاثي الأبعاد للتجربة العادية ويعيد بدقة إنتاج نماذج الطبيعة العضوية بما فيها الإنسان. وأما في الفترات التي يسود فيها المذهب اللاطبيعي فيتخلى الفنان عن العالم الثلاثي الأبعاد ويعود إلى المستوى ويختزل الطبيعة العضوية بما فيها الإنسان إلى خطوط هندسية ويبين إنه



الإسلام والموقف من التجريد

بالرغم من وجود فروق شاسعة بين الأعمال الفنية في العصور المختلفة التي جمعت من غير تمييز في كل من هاتين الفئتين، فإن التشابه الأساسي بين الأعمال في الفئة الواحدة والاختلاف الصريح بينها كمجموعة وبين الأعمال في الفئة الثانية يبرزان بشكل مثير. وكان من أهم ما استنتجه ورنغر وثبته في النقد التشكيلي الحديث قوله: إن أي واحدة من هاتين الفئتين ليست معيارا تلزم الفئة الأخرى باتباعه. وقد شكل هذا الموقف ردا على الفكر الغربي السائد منذ مطلع النهضة حتى نهاية القرن التاسع عشر الذي عدّ المذهب اللاطبيعي انحرافا بربريا ناتجا عن ضعف في المقدرة الفنية. ويربط ورنغر بين سيادة المذهب الطبيعي والاتجاه الحضاري المتصف بالانسجام بين الإنسان وبيئة طبيعية يشعر أنه جزء منها. وعلى العكس من ذلك يسود المذهب اللاطبيعي والأساليب المجردة حين تتميز علاقة الإنسان بالكون بعدم الانسجام وانعدام التوازن، فيتجه إلى اختزال مظاهر العالم الطبيعي إلى أشكال هندسية تخطيطية تنطوي على ما يفتقد في الوجود من ثبات وانسجام ونظام.

اكتمل هذا التوجه في التعليل الحضاري للتحول في أشكال التعبير الفني مع الفيلسوف الجمالي الإنجليزي هربرت ريد وتجسد في كتابه «فلسفة الفن الحديث». ينطلق هربرت ريد من نظرية ورنغر في تعليل الانتقال بين الاتجاه الطبيعي أو العضوي والاتجاه غير الطبيعي أو الهندسي (البنائي) في الفنون التشكيلية، بين التمثيل والتجريد. وبالرغم من تأثره الشديد بورنغر فإنه يخطو خطوات أكثر تقدما. كان ورنغر من أول الذين انطلقوا خارج حدود النظرة التشخيصية العضوية في الفن وقال إن الأنماط الفنية اللاتشخيصية واللاطبيعية لها شرعيتها الفنية ولا تقل قيمة عن الفنون ذات الاتجاه الطبيعي، فهي أسلوب آخر في التعبير الفني له دوافعه الحضارية وجذوره الثقافية. وكان قوله هذا ثورة، بل إن نظريته، في رأي هربرت ريد، التي جاءت سابقة على أي تحول في الفنون التشكيلية الحديثة في الغرب كانت إيحاء مباشرا للتوجه بالحديث الى التجريد. أما ريد فيرى أنه ما من شيء في تاريخ الفنون مميت مثل مغالطة التمثيل، بل إن التصوير أساسا فن ذو بعدين سيطر عليه عبر قرون المسعى لتحقيق البعد الثالث أو المنظور المكاني الذي يجعل الفن تمثيلا لظواهر الوجود ذات البعد العمقي الثالث. ويؤكد ريد أن الاتجاه الى التجريد أو الشكلانية، كما يسمى عادة، ليس تعبيرا عن انحلال برجوازي كما كان سائدا القول بل هو ظاهرة ثابتة في تاريخ الفن في فترات معينة، ويعطي مثالا على ذلك الفن العربي الذي غلب عليه الأسلوب التجريدي، مؤكدا أن الفن العربي فن حضارة حية ذات حيوية، بل إنه يتبنى رأي هيغل في أن هذا الاتجاه الذي سار فيه الفن العربي يمثل مرحلة متقدمة في تطور الحضارة الإنسانية. ويقول ريد إنه لا توجد علاقة بين نسبة الشكلانية ومستوى الانحلال الحضاري، بل العكس هو الصحيح، فالانحلال الحضاري يرتبط عادة بنمو الاتجاه الطبيعي.

يتميز موقف ريد بمعارضة الاتجاه السائد حينذاك في النقد التشكيلي الغربي الذي يرى في الأنماط الزخرفية غير العضوية حدا للطاقة الإبداعية بسبب بساطة الرموز الشكلية وعدم تنوعها. ويتجه إلى تثبيت موقف معارض يرى في الفن الزخرفي مجالا واسعا لإبداع تنويعات متعددة من الوسائل المحدودة المتاحة، فكل فنان عظيم، في رأيه، يدرك أن الجمال حصيلة صعوبات مفروضة ذاتيا. ويستند ريد الى قول هنري فوسيون في كتابه «حياة الأشكال في الفن»: «إن أكثر القواعد صرامة، إذ تبدو كأنها ستؤدي إلى إفقار المادة الشكلية واخضاعها لقياس واحد، هي بالتحديد أفضل ما يضيء حيويتها الرائعة بما تملكه من ثراء مدهش في التنويعات والتحولات. فهل من شيء أبعد عن الحياة عن سلاستها وطواعيتها، من المركبات الهندسية للزخرفة الإسلامية؟ هذه المركبات ناتجة عن منطق رياضي ومرتكزة على حسابات باردة ويمكن اختزالها إلى أنماط قاحلة. ولكن أعماقها تشتعل بنوع من الحمى تضاعف الأشكال، وتبرز عبقرية خفية للتعقيد تشابك وتلف وتشوش وتعيد تنظيم المتاهة بأسرها. إن جمودها ذاته يضطرم بالتحولات... إنها تنطوي على سرّ تعدد هائل من الإمكانات وتكشف حقيقتها».

ربط ريد إذن بين الاتجاه إلى التجريد والرمز، وعادل الاتجاه المضاد إلى التمثيل بالصورة، ورأى أن الأول يمثل مرحلة حضارية أكثر تقدما من الثاني، لأن التجريد - على حدّ قوله - هو ردّ فعل الإنسان المواجه بالعدمية. إنه التعبير عن روح لا تثق بالمبدأ العضوي فتنكره وتؤكد الحرية الخلاقة للعقل الإنساني. ومع أن ريد يبرز العلاقة بين الشكل التجريدي والاتجاهات الحضارية والعرقية، فإنه يضع ملاحظة لم يتفطن إليها ورنغر تؤكد إمكان التحول بين الاتجاهين التجريدي والطبيعي حتى في وعي الفنان الواحد حسب وضعه النفسي وشعوره بالانسجام أو عدم الانسجام مع الوجود. ولكن ورنغر لاينكر مبدأ التعايش بين هذين الاتجاهين في عصور سابقة. ويبدو أن ريد يعلل التقاء الاتجاهين التجريدي والطبيعي في الحضارة الواحدة وفي وجدان الفرد الواحدبقوله إن العناصر البنائية تشكل أساس الظواهر الطبيعية جميعا، وإن النماء العضوي يهتدي بقواعد رياضية وينطوي على بنى هندسية كتلك التي يبدعها الفنان البنائي. ويستنتج أن كل ما في عالم الفكر والإبداع الإنسانيين هو بمعنى ما «عضوي» وكل ما في بنية الجسم الإنساني والمخلوقات الطبيعية هو بمعنى ما «بنائي»، فما أقرته العلوم في السابق من تفريق بين العضوي واللاعضوي تخلى عنه اليوم العلم نفسه.

ومثل الشاعر والناقد الإنجليزي تي إي هيوم الذي كان أول من استفاد من نظرية ورنغر في دراسة الأدب واستطاع أن يدرك بنفاذ حدسه أن الأدب الحديث سيسير في الاتجاه نفسه الذي سارت فيه الفنون التشكيلية في هذا العصر، لاحظ ريد أن الاتجاه إلى التجريد أثر في الفنون كافة كالموسيقى والفن المعماري الحديث. وكان آي كوهنيل في مقالته عن مادة «الأرابيسك» (الرقش العربي) في الموسوعة الإسلامية قد أبدى ملاحظة مماثلة حين قال: «وتوجد تطورات موازية في الشعر العربي والموسيقى العربية». كذلك قال ألكسندر بابادوبولو في كتابه المهم «جمالية الرسم الإسلامي» بوجود لقاء بين البنية التشكيلية للفن الإسلامي وبنية اللغة العربية في التعبيرين الشعري والأدبي، وهو لقاء يعده الإضافة العربية الحقة إلى الفن الإسلامي. إلا أن بابادوبولو لا يحسن إدراك ذلك اللقاء ولا تحليله فيحدده بكونه لقاء على مستوى ما يسميه بالإلحاح على المظاهر الشكلية في كلا الفنين الكلامي والتشكيلي معتبراً أن التسلسل الصوتي المحض المنفصل عن المعنى يميز الشعرالعربي كما يتبدى - حسب قوله - في تغليب أهمية الموسيقى والتركيز على تضاد النغمات الكلامية، وبراعة الجناسات، والسجع المحبوك في قوالب تقليدية مضبوطة، ويوازيه في الفن التشكيلي استقلال عالم الأشكال والألوان عن عالم الواقع.

ويقول إن امتداد اللغة العربية الى المجموعات اليعقوبية والنسطورية والقبطية التي أنبتت الفنانين، سواء منهم من اعتنق الإسلام أو من ظل على مسيحيته، كان عاملا مشجعا في تأكيد استقلالية عالم الأشكال والألوان في الفن. وغني عن القول إن السمات التي يحددها بابادوبولو خصائص للشعر العربي أبعد ما تكون عن تحديده وكشف مميزاته، وإن كانت من آفات النظم السائد في العصور المتأخرة للانحطاط.

إن ذلك اللقاء بين الاتجاهات التي تسير فيها الفنون يكشف عن الجذور الحضارية للاتجاهات الفنية. وقد أدرك كوهنيل البعد الحضاري للاتجاه الفني السائد عند العرب وربطه بجذوره الحضارية فقال إن الفن الزخرفي سُمي «أرابيسك» لأن إبداعه كان بالحق وبالتأكيد نتيجة لموقف عربي خاص من الحياة ومن الوجود. وكان العالم التشكيلي النمساوي الشهير ألوا ريغل ((Alios Riegl الذي استفاد منه ورنغر بشكل كبير، من أوائل الذين عرفوا الرقش العربي في أوروبا العام ١٨٩٣، بأنه شكل زخرفي خاص تميزت به الحضارة الإسلامية، يتكون من نبات نزعت عنه مظاهره الطبيعية يمتد بشكل أغصان مبرعمة تتشعب منها أوراق الأشجار على فروع لولبية غير عضوية. ويلحظ في تعريف ريغل تأكيده لاطبيعية الأشكال النباتية ولاعضويتها. وهذا الفن الزخرفي الذي كان السمة الغالبة للفن الإسلامي بأسره، كما قال هرزفيلد في مقالته عن «الرقش العربي» في الطبعة الأولى من الموسوعة الإسلامية لا يقتصر، كما هو معروف في تاريخ الفن، على رسم الأشكال النباتية - الذي يسمى التوريق - بل يتعداه إلى الأشكال الهندسية جميعا وتخطيط الحروف العربية، ويشتمل حتى على الأشكال البشرية والحيوانية التي لم تكن لها سوى الدلالة الزخرفية. لقد نزع هذا الفن المظهر الطبيعي عن التجليات العضوية في الطبيعة كالإنسان والحيوان والنبات فحولها الى أشكال زخرفية مختزلا الأشكال البشرية إلى منمنمات أحيانا أو نماذج مستوية، حاذفا منها البعد الثالث الذي يمنحها العمق الطبيعي، ومختصرا النبات الى تصاميم تجريدية من أوراق الشجر المتصلة بأشكال هندسية معقدة. وقد أكد بابادوبولو هذه الملاحظة وأثبتها بصورة فعلية مبينا بعد البحث المتعمق والواسع الذي قام به. إن خطوط الرقش العربي واللوالب. وإن كانت غير بادية للعيان، هي الهيكل الأساسي والأوحد للرسم الإسلامي ممثلا في صور المخطوطات العربية والفارسية والفن المغولي أو التركي ورسوم الشرق الأدنى المتأخرة، وهي سر التكوين التشكيلي لتلك الرسوم. وقد اكتشف أن تلك اللوالب تتجسد في توزيع الأشخاص على سطح اللوحة. وبين أن الخطوط اللولبية تمر في الوجوه وفي الأيدي التي عدَّها الفنان - في رأيه - جوهر الجسد الإنساني فجعل الثوب ساترا كل ما عداها.

إن هذا الاتجاه الفني الزخرفي رأى بعض الباحثين أنه مرتبط بالدين الإسلامي، فقال هرزفيلد إنه نتيجة لطبيعة النظرة الإسلامية إلى الوجود التي يرى أنها معارضة للنظرة الكلاسيكية القديمة وحتى للنظرة المسيحية. وقال إن تلك النظرة أدت الى اختفاء عنصر التشخيص من الأعمال الفنية لدى الشعوب التي دخلت في الإسلام بعد أن كانت الأشكال البشرية عنصرا أساسيا في فنونها. غير أن هذه الملاحظة تفتقر إلى الدقة، فحين يربط هرزفيلد بين النظرة الكلاسيكية والنظرة المسيحية فإنه يتحدث عن المسيحية الغربية كما تجلت في فنون عصر النهضة مسقطا من حسابه تمامت المسيحية الشرقية كما عبرت عن نفسها فنيا بالأخص في الفن البيزنطي الذي يلتقي في الاتجاه الفني العام مع الفن العربي والإسلامي. ويرى أورتيغا إي غاسيت، بحق ، أن الثورة على الصور في المسيحية الشرقية وقانون الساميين الذي يمنع تصوير الحيوانات لا ينبعان من شعور ديني فحسب بل من حس فني كان له تأثيره فيما بعد في الفن البيزنطي. وأما الأشكال البشرية فلم

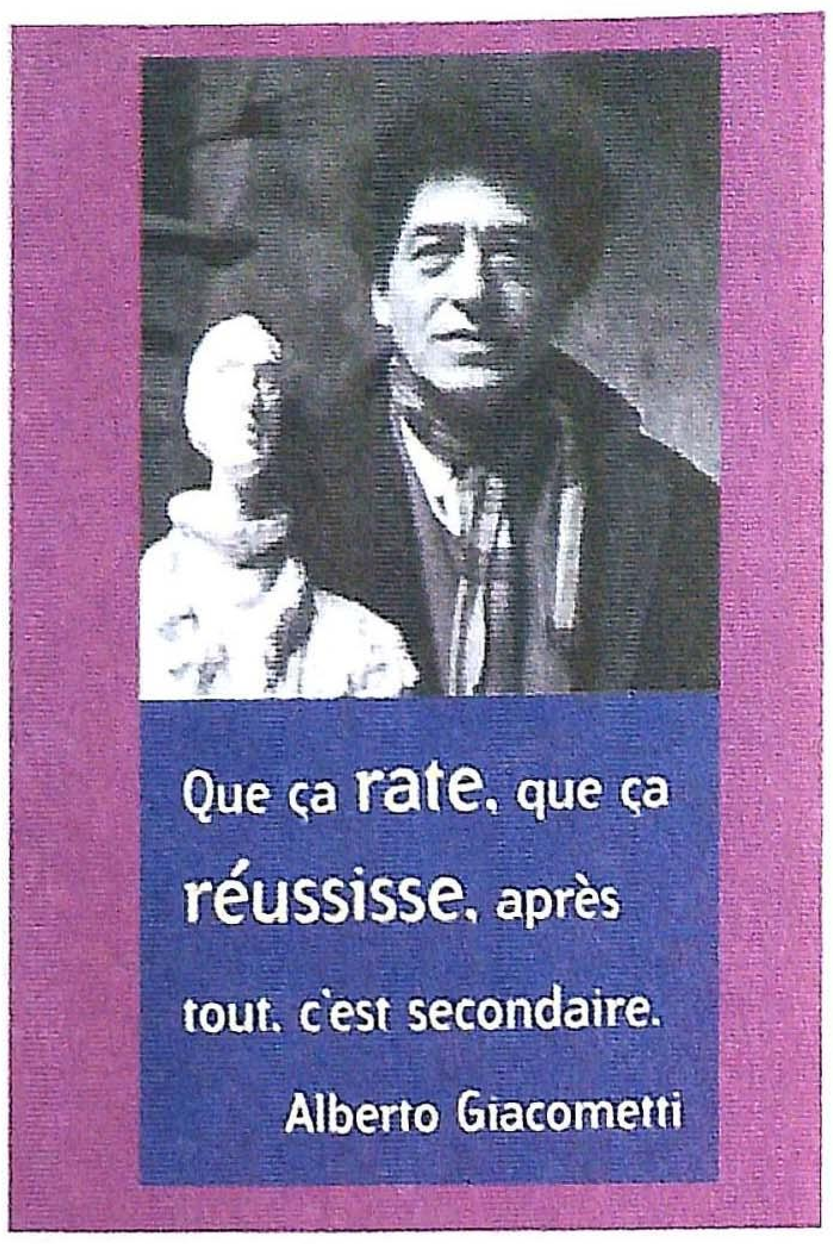
التجريد مرحلة حضارية متقدمة

تختف من الفنون الإسلامية كما يقول هيرزفيلد، ولئن اتخذت صيغا فنية متميزة في الرسم الإسلامي فقد ظلت محتفظة بالسمة الأساسية التي تميزت بها فنونها الأصلية وهي التسطيح أو اختزال البعد الثالث والابتعاد عن تمثيل الشكل الطبيعي العضوي.

وقد ذهب بابادوبولو إلى موقف هرزفيلد نفسه، بل جعل هذا الموقف أساس أطروحته فقال إن الجمالية الإسلامية كانت نتيجة لـ «تحريم الكائنات الحية والطبيعية بصورة عامة»، حققها الفنانون بإلغاء المنظور واختزال البعد الثالث ورفض الحواس وإهمال الظلال والأضواء وتحريف الفضاء الحسي، للوصول إلى تصوير عالم لا يحاكي العالم الخارجي ولا يمثله، إلا أنه هو نفسه يضعف قوة حجته التي تعلل هذه الجمالية بالتحريم الإسلامي، حين ينقل نصا يتعلق برسوم الكنائس عن يحيى بن جرير، أحد المسيحيين العرب، وقد عاش في القرن الحادي عشر للميلاد، يقول فيه: «في العصور القديمة (الوثنية) كان الناس يستعملون الأصنام المجسدة (التماثيل)، وعندما أراد المسيحيون تمثل ملامح يسوع وطبعها في نفوسهم رسموا في المعابد صورته ومختلف ظروف حياته الأرضية وملامحها، وقد رسمت الصور مسطحة غير مجسدة (أي بلا أحجام وفي غير شكل تماثيل) حتى لا يحسبها المؤمنون أصناما فنجد أن تعليل هذا الاتجاه الفني بما أباحه الدين الإسلامي وما حرمه تعليل غير واف، كما لا يفسره الدين المسيحي الذي عبّر عن نفسه فنيا بصيغ مختلفة من حضارة إلى حضارة ومن زمن الى آخر، بل إن بابادوبولو نفسه يشير إلى أن النزعات التي تبلورت في الفن الإسلامي، بسبب التحريم على حد رأيه، هي التي طبعت الفن السومري والفن الأشوري وتمثلت في استعمال الزخرف الهندسي التجريدي وفي تبسيط رسم الحيوانات وتزويقها الهندسي وفي الزخرفة الطوبولوجية لمساحات الثياب وفي الألوان اللاواقعية لخيول «تل برسيب» الوردية أو الزرقاء، كما نجد النزعات ذاتها في الفن المصري والفن القبطي. هذه النزعات الفنية شكلت أيضا الفن السرياني والفن البيزنطي اللذين أثرا بصورة كبيرة في الأعمال الفنية التي سادت المنطقة في القرون الأولى للإسلام والتي أنجزها فنانون يونانيون أو مسيحيون سوريون مثل الفسيفساء أو الجداريات التي تزين مساجد سورية وقصورها في القرن الثامن للميلاد.

ومع أن الفن الإسلامي الذي نشأ في القرن الثالث عشر للميلاد يمكن تمييزه عن الفن البيزنطي وغيره من فنون المنطقة كما يقول بابادوبولو، مؤكدا أنه ليس مجرد امتداد للرسم البيزنطي أو لفن المخطوطات السريانية، فقد تطور عن تلك الفنون وظل يلتقي معها - برغم تميزه عنها - في الاتجاه الفني العام، وهو الاتجاه اللاطبيعي أو المستوى أو التجريدي، بسبب اللقاء في التوجهات الحضارية العامة التي أبدعت ضمن إطارها تلك الفنون ◆

الفنان العربي ينقش جدارياته بدأب



ولد ألبرتو جياكومتي ليكون فنانا ونحاتا مختلفا، يستنبط أشكاله الإنسانية من لا وعيه، ويحول مواده الخام إلى منحوتات يتسرب من خلالها حسه المادي المنطلق في الفضاءات التي يتخيلها وفق رغباته المتفلتة إلى حد العنف والقسوة.
مدينة زيوريخ احتفلت بمرور قرن على ميلاد جياكومتي في معرض استعادي ضم تسعين منحوتة وأربعين لوحة وستين رسما تخطيطيا ومسلطا الضوء على المرحلة السريالية من مسيرته الفنية.
كذلك احتفلت باريس بالذكرى المئوية لميلاد جياكومتي، واستعادت المرحلة السريالية في هنيسن إلى تلك المرحلة التي تجاوزت فرنسا نفسها إلى أوروبا ومن ثم إلى العالم الأوسع. فمن هو جياكومتي السريالي؟

باريس - فوزي الشلق

حوَّل الكوابيس اللامرئية إلى منحوتات

جياكومتي... السريالي حتى التدمير

ألبرتو جياكومتي المصمم الهندسي والرسام والنحات السويسري الذي ولد سنة ١٩٠١ في مدينة زيوريخ، وتوفي في منطقة «كوار» القريبة من مدينة «ليون» الفرنسية سنة ١٩٦٦، يتحدَّر من والد رسام هو الانطباعي جيوفاني جياكومتي (١٨٦٨ - ١٩٣٣) وهو أيضا شقيق النحات دييغو جياكومتي الذي عمل إلى جانبه لفترة قصيرة وأغوستو جياكومتي (١٨٧٧٧ - ١٩٤٩) الرسام الدادائي، هو ابن عم ألبرتو. فقد استقطبت عائلة جياكومتي في دمائها الفن والرسم والنحت.

أما الدادائية التي مهدَت لاحقا لسطوع السريالية، فهي، كما يقول مؤسسها الشاعر الروماني الأصل تريستان تسارا: «نشأ من تمرد. كان مشتركا بين الفتوات التي كانت تفرض على المرء انخراطا كليا في مستلزمات الطبيعة العميقة دونما تطلع إلى التاريخ والمنطق والخلقية المحيطة والفن والحرية، وما إليها من التصورات الذهنية التي تتجاوب مع الضرورات الإنسانية والتي لم يكن قد بقي منها سوى اصطلاحات مجردة لأنها أُفرغتْ من محتواها الأساسي». ومن المفارقات أن زيوريخ المدينة السويسرية التي حضنت ولادة جياكومتي هي نفسها التي شهدت ولادة الحركة الدادائية في الثامن من فبراير سنة ١٩١٦ بحضور الفنان هانس آرب، في أحد المقاهي السويسرية، كما يقول ويري المؤسس نفسه. والدادائية هي من اسم «دادا»، وهو اسم لا معنى له سوى «تغريب جوارير الدماغ وجوارير النظام الاجتماعي» وفق إحدى العبارات الشهيرة الواردة في أحد البيانات الدادائية.

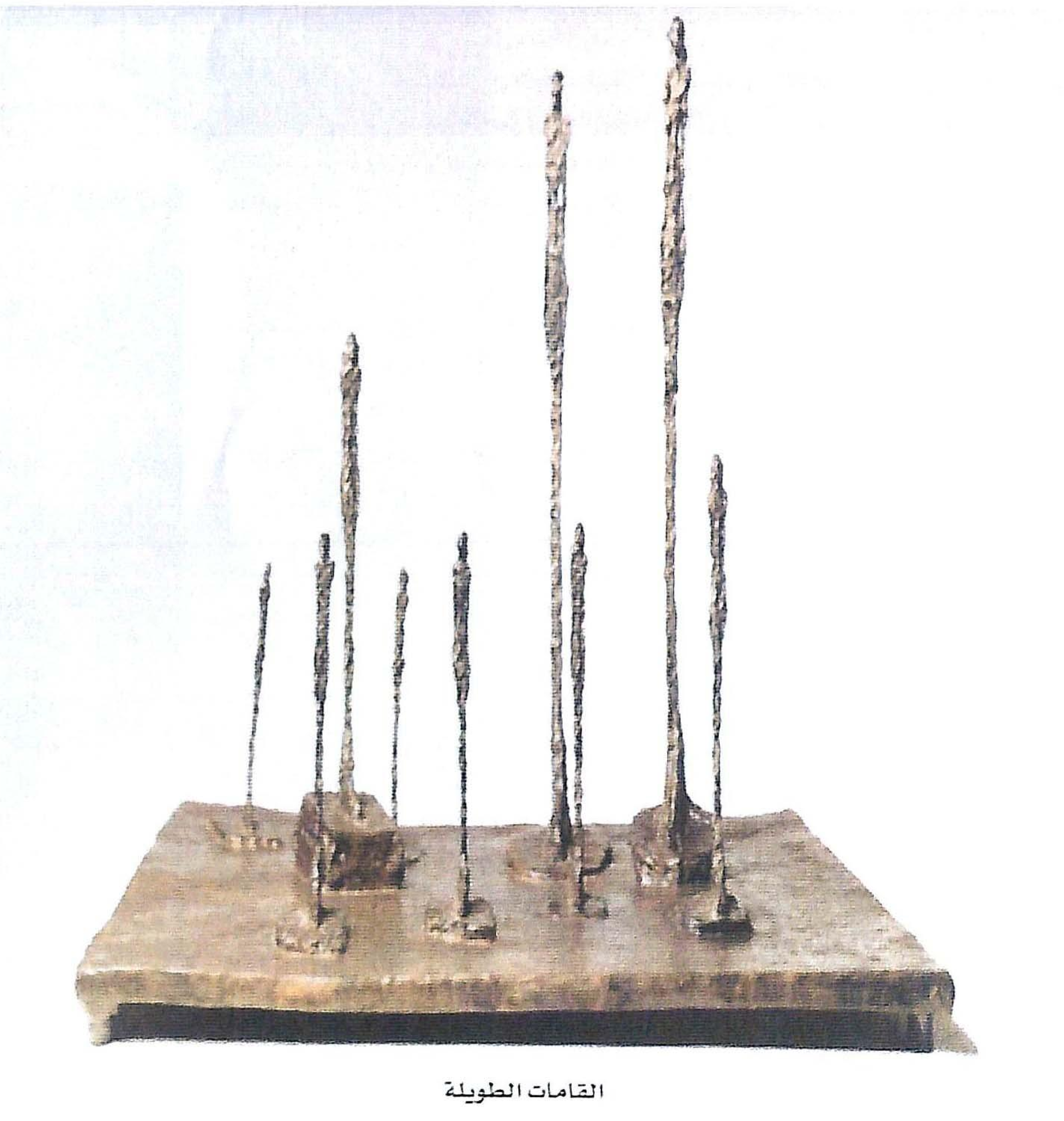
وتتواصل المفارقات في مسيرة جياكومتي، لتبلغ الذروة بوصوله إلى باريس ثم انضمامه إلى الحركة السريالية التي ورثت الدادائية ودفنتها سنة ١٩٢٤، عندما صدر البيان الأول معرِّفا بالحركة السريالية على أنها «تنزع إلى تقويض الميكانيكيات النفسية نهائيا لإيجاد حلول لمشكلات الحياة الرئيسة». ومؤسسو السريالية هم الشعراء الفرنسيون أندره بروتون وچول إيلوار ولويس أرغون وتسارا الدادائي.

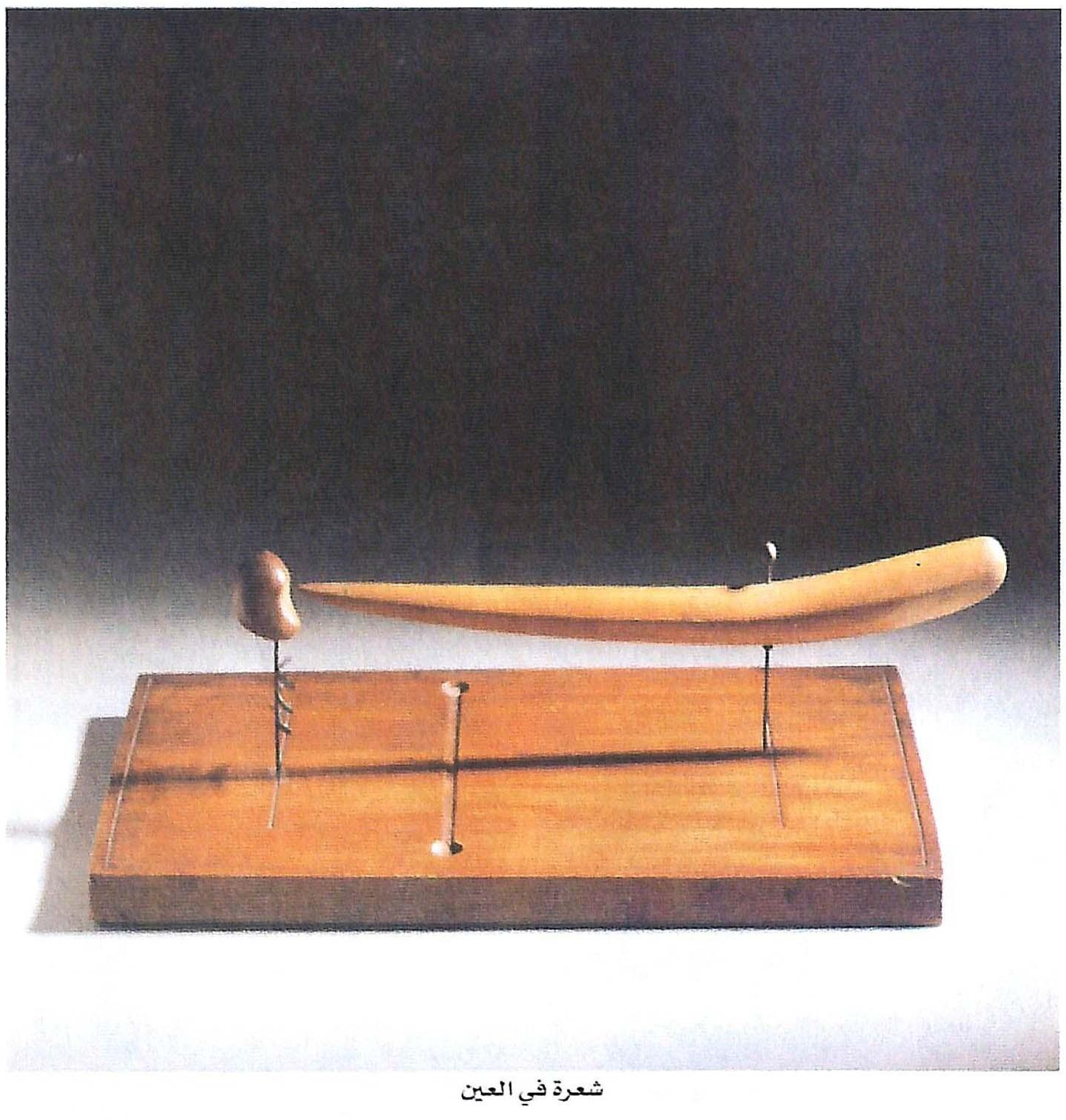
وسط التخبطات الفكرية والسياسية والاقتصادية التي برزت في أوروبا لدى انتهاء الحرب العالمية الأولى وبروز «حركة الشك الديكارتي» لدى الكتَّاب والشعراء والفنانين، نشأت الحركة السريالية التي بسطت أجنحتها على أوروبا الباحثة عن قيم جديدة.

في هذا المناخ الثقافي، سنة ١٩٢٢، وصل ألبرتو جياكومتي إلى العاصمة الفرنسية، بعد الانتهاء من دراسته الفنية في جنيف، وبعد إقامة قصيرة في إيطاليا. وتحت تأثير النحات الفرنسي المتحدِّر من أصل روماني برنكوسي (١٨٧٦ - ١٩٥٧)، تحولَت أعمال جياكومتي الفنية، نحو التزيين والنمنمة، ثم إلى استلهام الأشكال الأفريقية والأوقيانية.

منحوتات جيوكامتي في السنوات الثلاث الأولى، من وصوله إلى باريس، بأحجامها وكتلها وسطوحها الملساء وعناصرها وموادها وأسمائها وحتى طريقة ترتيبها، أحيطت بهالة من الغموض والغرابة.

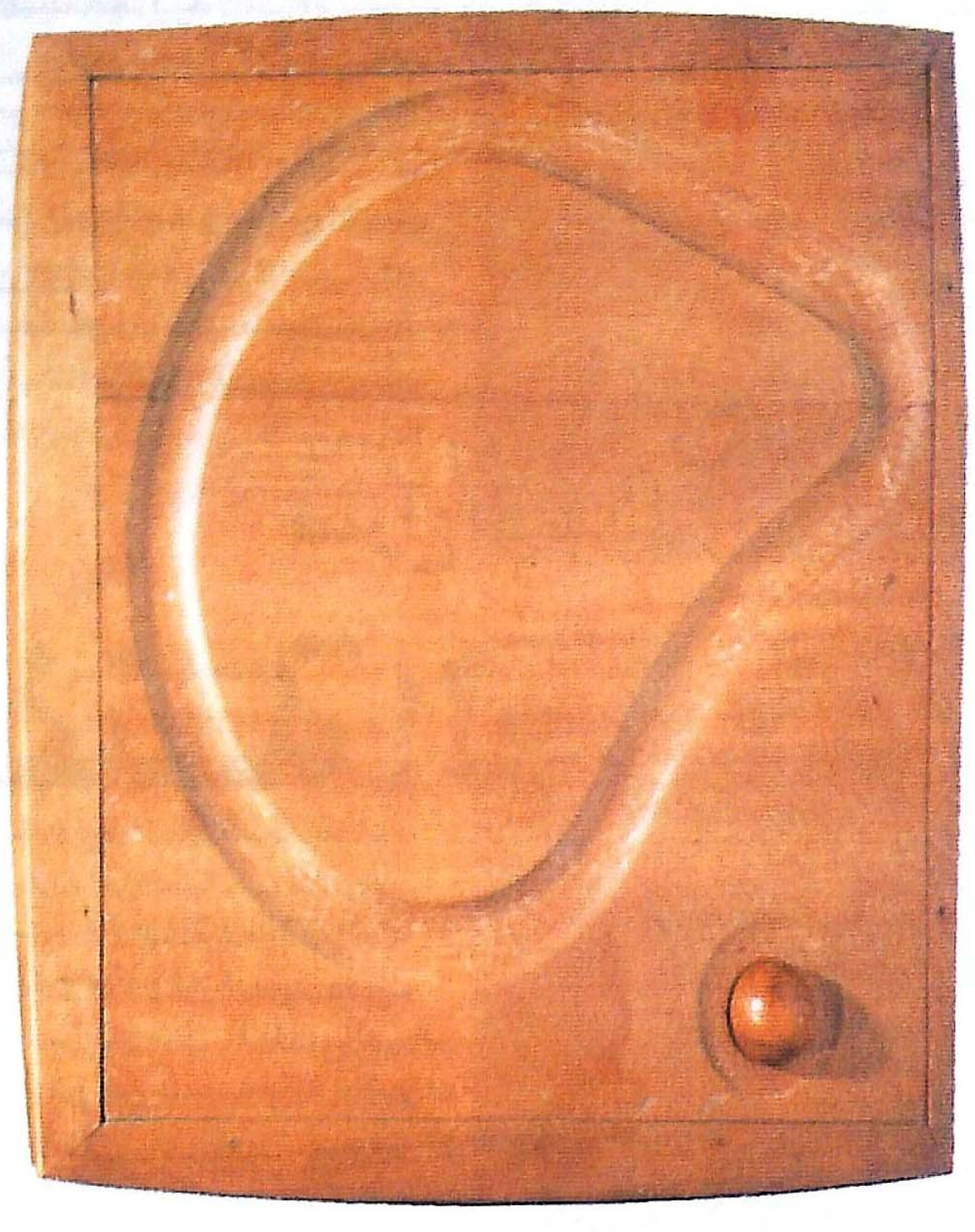
لكن أعمال جياكومتي بين ١٩٢٨، ١٩٣٤، وهي الأعمال السريالية، بقيت أقل انتشارا لدى الجمهور، وهي ليست مجر د أعمال فنية في سيرته ومسيرته. فهي تعبِّر بعنف متفجر ومدو عن شخصيته الجامحة ورغباته


القامات الطويلة


شعرة في العين

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

المرأة العنكبوت


الدائرة

الحميمة وهواجسه وأحلامه المستحيلة.

سنة ١٩٢٩ إبان معرض لجياكومتي في غاليري «برن هايم» في باريس، أبدى الرسام الفرنسي أندرو ماشون (١٨٩٦ - ١٩٨٧) والكاتب السريالي جورج باتاي (١٨٩٧ - ١٩٦٢) حماسا واشادة بتلك «الأعمال الفنية التي تعبر عن الرغبة وتجسد الأزمة الوجودية عبر النحت». ثم الرسام الإسباني السريالي سلفادور دالي (١٩٠٤ - ١٩٨٩) الذي لم يخف اندهاشه أمام أعمال جياكومتي، فالشاعر السريالي أندرو بروتون (١٨٩٦ - ١٩٦٦) الذي أبدى تعلقا شديدا بتلك الأعمال. وقد اقتنى التمثال الخشبي المعروف بـ «الكرة المعلقة» ليحتفظ به في مكتبه.

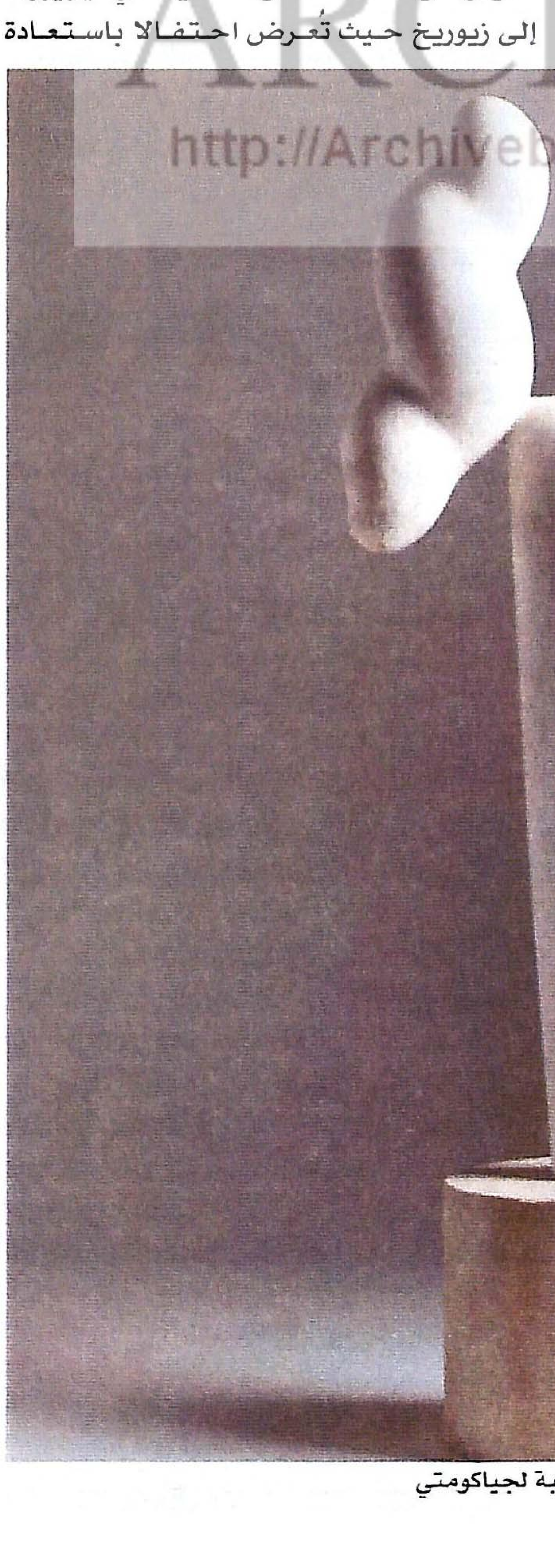
وهكذا بين بروتون ودالي وماشون وباتاي، وجد جياكومتي نفسه سرياليا معلنا «أن السريالية هي الحركة الفنية الوحيدة التي يحدث فيها شيء ما». وشأن السرياليين انصرف جياكومتي إلى التوفيق بين العمل والحلم، وهو ينظر إلى العالم بعينين جديدتين وبروح متوقدة، متوثبة ومتجددة عبر أعماله الفنية الصامتة والمتحركة.

وبالأحاسيس التي تفور بداخله، كأنما هي نوع من الكوابيس والحمى والهذيان، وبالهوس الجامح نحو التعبير واللعب بالموادالخام حتى العبث، قدم جياكومتي خلال سنواته الست السريالية ما لم يقدمه رسام أو نحات سريالي، مختزلا نظرته الفلسفية تجاه الحضارة الغربية وفن المجتمعات الأوروبية السائد، متجها أبعد فأبعد نحو الفطرية والبدائية، ومستقيا رسومه ولوحاته ومنحوتاته من عالم الأنثروبولوجيا الأفريقية. رافضا أن يحاكي ما هو سائد من انطباعية ورمزية.

من دون تكلف وتصنع، يحول المادة الخام، بشكلها، إلى أن تماثل ما هو متخيل في لا وعيه المطلق، مشبعا عناصرها بقوته التدميرية كما في «المرأة المذبوحة» أو «المرأة العنكبوت»، حيث الحب المدمر والسادي. وقد يتكرر هذا المشهد في منحوتات أخرى، كما في «شفرة في العين». والمنحوتة تمثل شفرة طويلة مثبتة بتوازن دقيق بين عينين في رأس مقطوع. وهي ذروة في الشراسة والضراوة.

وتتلاحق الرؤى وتتابع الأشكال المتخيلة في لاوعي جياكومتي. ففي المعرض الاستعادي لجياكومتي في مدينته زيوريخ، يقدم المعرض تسعين منحوتة وأربعين لوحة وستين رسما تخطيطيا، إلى المنحوتة اللغز المسماة «القصر عند الساعة الرابعة فجرا»، وهي تنقل للمرة الأولى من متحف الفن الحديث في نيويورك إلى زيوريخ حيث تعرض احتفالا باستعادة

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


فتاة شابة مركبة لجياكومتي

جياكومتي المستعاد في مدينته زيوريخ، ومن قبل في باريس التي أقام وعمل وسطع فيها، والتي تشهد أعماله في مركز بومبيدو وفي زيوريخ وبون ونيويورك وغيرها، على فرادته هو جياكومتي السريالي الذي لم يكن بيكاسو يخشى سواه. واليوم إذ تستعيده زيوريخ من خلال أعماله الفنية، بعد مئة سنة على ولادته، إنما تستعيد نحاتا ورساما سيكون حضوره أكبر وأكبر في السنوات المقبلة.

وكأن التاريخ الفني يكرر نفسه مرة أخرى، مرحلة جياكومتي السريالية (١٩٢٨ - ١٩٣٤).

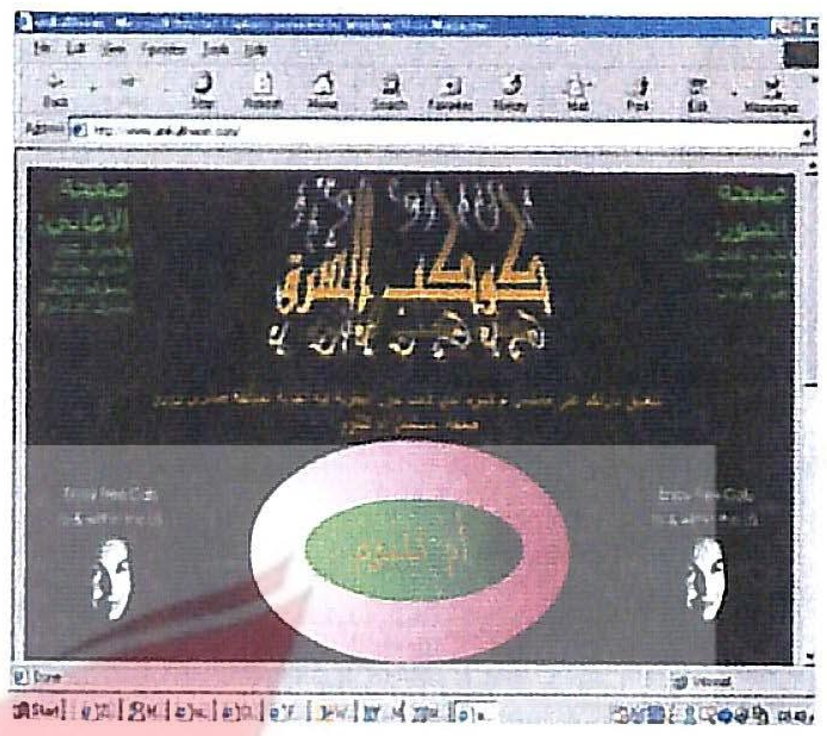
جياكومتي سريالي بامتياز وفرادة استثنائية. فمنحوتة «الطاولة السريالية» التي رأى فيها الشاعر الفرنسي بول إيلوار «الفراشة التي تطير»، كما هو وارد في «معجم السريالية المختصر» المطبوع سنة ١٩٣٨، والمصنوعة من طين فريد وأصلي، هي أول عمل فني من أعمال جياكومتي، يدخل المتحف الوطني للفن المعاصر في مركز بومبيدو، حيث هي موجودة الآن في الجناح الخاص بجياكومتي في الطابق الرابع و«الطاولة» الفراشة، وهي قد تكون كذلك وقد لا تكون، آخر عمل من أعمال جياكومتي السريالية وهي خاتمة تلك المرحلة التي امتدت ست سنوات فمحاولاته اللاحقة في اقتفاء آثاره الفنية السابقة في تفجير العالم النفسي، انتهت إلى نتائج مرئية، وإلى أعمال قد تكون غنية بالرغبات غير أنها لا تحمل المفاجآت غير المعقولة، ولا التوتر الحسي الرؤيوي اللذين يسكنان أعماله السوريالية. ففي سنة ١٩٣٥ وما تلاها، تحول جياكومتي إلى لاعب بالفراغ الذي تحول إلى موضوع رئيس في أعماله الفنية، فجاءت شخصياته المنحوتة كئيبة، وحيدة ومنعزلة، منهكة ومنهمكة، كأن النحات نفسه يخطط ويشكل ويعمل وينتج وينحت في مناخ من الكآبة والسوداوية والانطواء، وهو المنطوي على ذاته وداخله.

الأغنية العربية على الإنترنت، كما في الواقع، تعكس ثقافة بلدها ومطربيها، تعيش صراعا بين الماضي العريق والحاضر المتمرد لكنها تستفيد من تكنولوجيا المستقبل، عالم متنوع بين موسيقى الأمس الرصينة وموسيقى اليوم الشبابية، فيروز بجانب جوليا بطرس وحمود ناصر بجانب عوض دوخي وفريد الأطرش بجوار عمرو دياب، وأغاني الفيديو كليب بجوار الأغاني الوطنية وأغاني البحر الخليجية، إنه عالم صاخب على شبكة الانترنت، وهنا جولة في عالم الأغنية العربية على تلك الشبكة.

الكويت- محمد أنور

صراع القديم والجديد انتقل للشبكة

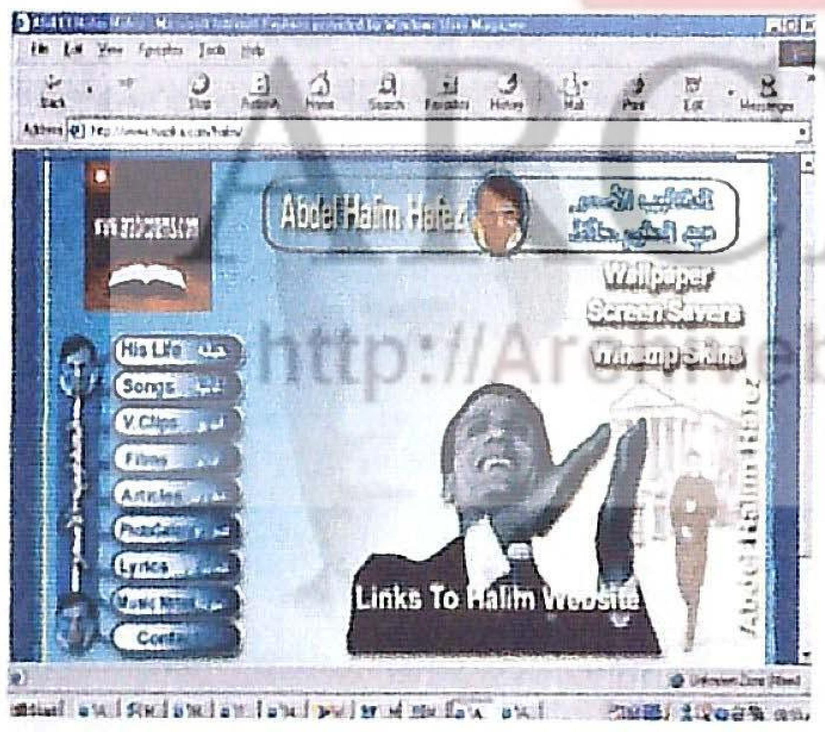
الأغنية العربية على الإنترنت



www.umkulthoom.com

www.farid-el-atrache.com

www.mohammad-abdu.com



www.mazika.com/halim

في موقع www.zeryab.com/Aindex.html وهو موقع كويتي يحمل عنوان زرياب أحد أساطين الطرب العربي القديم يعلن الموقع عن نفسه بأنه نافذتك على الموسيقى الشرقية على الرغم من أن الصبغة الخليجية تطغى على الموقع حيث يضم كبار المطربين الكويتيين أمثال داود الكويتي وعبداللطيف وعبدالله فضالة وحمد خليفة وعوض دوخي، كما يشتمل على فن السامري وأغاني البحر (النهامة) ويخصص قسما للغناء الحجازي والصنعاني وقسما آخر للموسيقى التركية وثالثا للموسيقى العربية وكبار مطربيها أمثال سيد درويش وأم كلثوم وفريد الأطرش وعبدالوهاب وفيروز، وهذا الموقع نموذج لما ينبغي أن تكون عليه مواقع الأغنية العربية على الإنترنت من تصميم بسيط ووصول سهل للأغنيات وتسجيلات صافية وهو بمنزلة مكتبة إلكترونية هائلة للأغنية العربية.

زويل والأغنية العربية:

وإذا كان الموقع السابق يركز على تراث الأغنية فإن كل أجيال الأغنية العربية تلتقي في موقع www.geocities.com/SouthBeach/Pier/3421/arabsong/html وهو موقع بعدة لغات: العربية والإنجليزية والإسبانية والإيطالية والبرتغالية والألمانية، ويقدم الموقع لزواره قائمة بمائة موقع تهتم بالأغنية العربية على الشبكة. وإذا كانت الأغنية أحد كنوز هذه الأمة وإذا كان المغنون العظماء لا يقلون عن العلماء الأفذاذ فإن العجب سيزول عندما ترى في إحدى زوايا الموقع إعلانا عن موقع العالم المصري الحائز جائزة نوبل ١٩٩٩ في الكيمياء أحمد زويل وكأن الموقع يريد إرسال رسالة تقول إن العرب يفخرون بمطربيهم كما يفخرون بعلمائهم.

أغنية المهاجر:

أول ما يحمله المهاجر العربي في حقيبته شريط كاسيت لأغانيه المفضلة، فالأغنية هي الوطن أو على الأقل تذكره بالوطن دائما، إنها تقرب البعيد ولا يوجد أفضل من الإنترنت هذه الأيام لتستمع إلى أغنية قادمة من الوطن وكل ما يفعله موقع www.mahrajan.org أنه يذكر أولئك المهاجرين بالأغنية العربية كما يقدم قسما خاصا بمهرجان نيويورك للأغنية العربية.

الجزائر ما زالت تشدو:

وإذا كان ما يحدث في الجزائر يسبب جراحا لكل عربي فما أجمله شعور عندما تجد موقعا على الإنترنت عن الأغنية الجزائرية وهو موقع www.djazair.ca.tc الذي يؤكد أن حمامات الدم وخناجر التطرف لم تنل من الأغنية الجزائرية، فالجزائر ما زالت قادرة على الغناء على الرغم من كل هذه الدموع والدماء.

ويجسد الموقع التاريخ الحافل للأغنية الجزائرية من المألوف إلى الراي ومن السطايفي إلى الشعبي ومن فرجاني إلى الشاب خالد أو كما يطلق عليه الشباب خالد (ديدي) نسبة إلى أغنيته الشهيرة، وإن كان ما ينقص الموقع أنه باللغة الإنجليزية، وعلى الرغم من ذلك فإنه مع أول أغنية تستمع إليها بالموقع لابد أن تتساءل متى تتوقف حمامات الدم في بلد المليون شهيد؟

الأغنية السودانية:

وكما هي الحال في الجزائر لم يمنع الحصار والحرب الأهلية التي يمر بها السودان من وجود موقع www.sudjukebox.com/index2.htm وهو عن الأغنية السودانية التي لها تاريخ عريق، وفي هذا الموقع البسيط الذي صممه شاب يدعى «هاتيم ارفاد» سنجد معلومات قيمة عن الأغنية في السودان، ويستطيع زائر الموقع التعرف على أحدث الإصدارات، وسنجد الأغنيات القديمة للكابلي ومحمد وردي ومحمد حسن وكمال ترباس على أشرطة جنبا إلى جنب مع الأغنية الحديثة التي توجد على أسطوانات مدمجة.

www.fairoz.com

الأغنية العراقية المفر الأخير:

الأغنية العراقية التي تكاد تختفي في السنوات الأخيرة بفعل الحصار، تتألق على الإنترنت من خلال موقع www.iraqimusic.com وهو باللغة الإنجليزية أعد من المهجر.

والموقع يتناول التاريخ الحافل للأغنية العراقية في الخمسينيات والستينيات وبعضها من التراث لكنك ستجد أسماء شهيرة مثل بشار العزاوي وناظم الغزالي ومحمد الكبنجي ومنير الهوزوز والهام المدفعي مع باقة من أشهر أغنياتهم التي لن تجدها على شاشات الفضائيات العربية التي لا تذيع سوى أغنيات كاظم الساهر هذه الأيام، كما نجد قسما لأغاني الأطفال الشعبية. ويتيح الموقع إمكان شراء أعمال هؤلاء المطربين.

المواقع الشخصية:

وإذا ما انتقلنا إلى المواقع الشخصية لنجوم الغناء العربي سنجد كما هائلا من هذه المواقع وسنلاحظ أن للنجم الواحد أكثر من موقع. وهنا نلفت الانتباه إلى أن هذه المواقع الشخصية قد تكون من تصميم النجم نفسه وقد تكون من تصميم أحد المعجبين وقد تكون من تصميم شركة الإنتاج التي تبحث عن رواج ألبومات هذا النجم فتعد موقعا على الإنترنت يكون بمنزلة دعاية لها وللألبومات النجم الذي تشرف على إنتاجه.

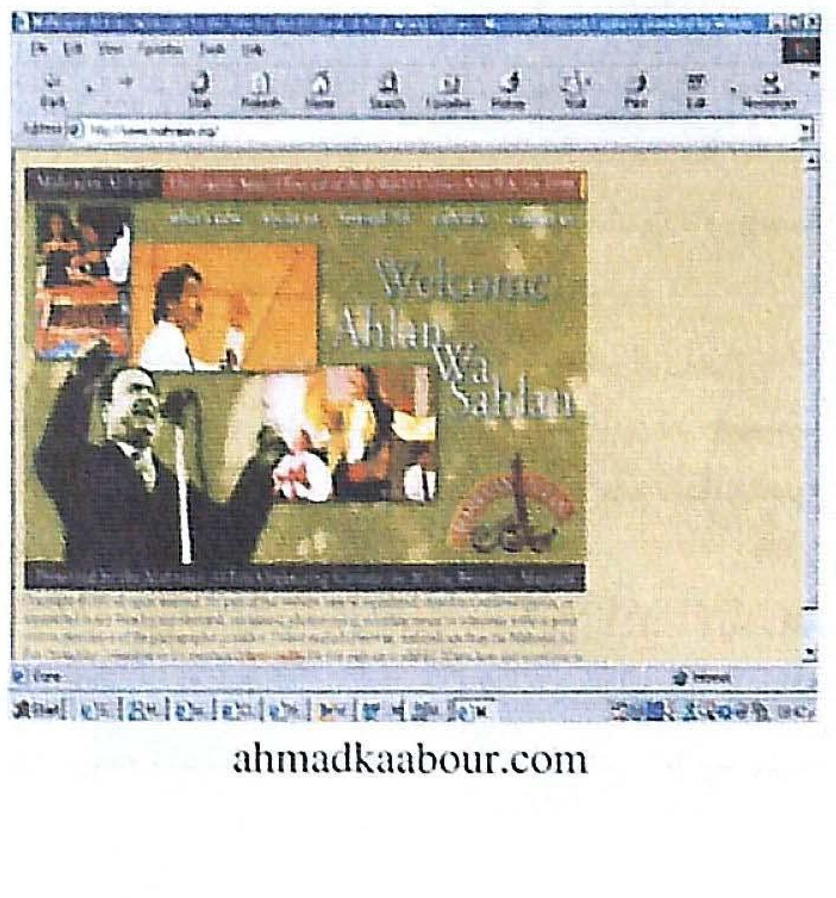
و على الرغم من أن الإنترنت اختراع حديث لم يعاصره نجوم الغناء القدامى فإن المدهش أن مواقع القدامى لا تقل - سواء من ناحية الكم أو الكيف - عن مواقع النجوم الشباب. ويبدو أن الصراع بين الأغنية القديمة والجديدة انتقل إلى ساحة الإنترنت هذه المرة وسيشهد جولات أخرى في المستقبل.

أم كلثوم
بين مصر والسعودية:

من المنطقي أن نبدأ هذه الجولة بين المواقع الشخصية لنجوم الأغنية العربية من موقع سيدة الغناء العربي أم كلثوم www.umkulthoom.com وهو موقع مصري.

تصاحب أنغام «أنت عمري» زائر الموقع وهو موقع مدهش ويليق بأم كلثوم، يعتبر بمنزلة موسوعة عنها: حياتها، أغنياتها وكلماتها، وشعراؤها، ملحنوها، صور نادرة لأم كلثوم، تسجيلات نادرة لبعض أغنياتها التي لا تذاع في الفضائيات ولا في الإذاعة.

ويضم الموقع قسما خاصا عن المسلسل الشهير «أم كلثوم» الذي قامت ببطولته الفنانة صابرين ومس وجدان الشعب العربي من المحيط إلى الخليج وحقق نجاحا هائلا



www.ahmadkaabour.com

ومدويا.

وإذا كان العرب قد عاشوا وحدتهم في الخميس الأول من كل شهر عبر صوت أم كلثوم يوم كانت بيننا فيبدو أنها في عصر الإنترنت تفعل الشيء ذاته فها هو موقع قادم من السعودية www.abraj.net/thoma.html باسم الشهرة لأم كلثوم «ثومة»، وهو وإن كان لا يرقى للموقع السابق من حيث التنظيم فإن معناه لا يقل عن الأول.

فيروز والرحابنة:

ولا يقل موقع سفيرة النجوم إلى العرب فيروز www.fairouz.com جمالا وتنظيما عن موقع كوكب الشرق، وهو موقع شامل عن فيروز والرحابنة وتاريخها الحافل الذي يعتبر إحدى العلامات المضيئة للأغنية العربية.

والموقع يضم كل أعمال فيروز وحفلاتها في الداخل والخارج، كلمات الأغنيات وأفلامها ومسرحياتها وبعض مقابلاتها في وسائل الإعلام وشجرة عائلة فيروز وبعض مقتطفات بالفيديو كليب من حفلا تها وأغنياتها، كما يستطيع عشاق فيروز الاستماع إلى عدد كبير من أغنياتها الرائعة

وتتناثر صور فيروز كالزهور الجميلة في أنحاء الموقع، كما يضم الموقع غرفة للدردشة بين عشاق فيروز، والموقع يتم تحديثه باستمرار وهو موقع رائع التصميم وإن كان قد سار الموقع على خطى الكثير من المواقع العربية حيث صُمم بالإنجليزية وربما تنبه القائمون على الموقع إلى إضافة اللغة العربية في المستقبل القريب.

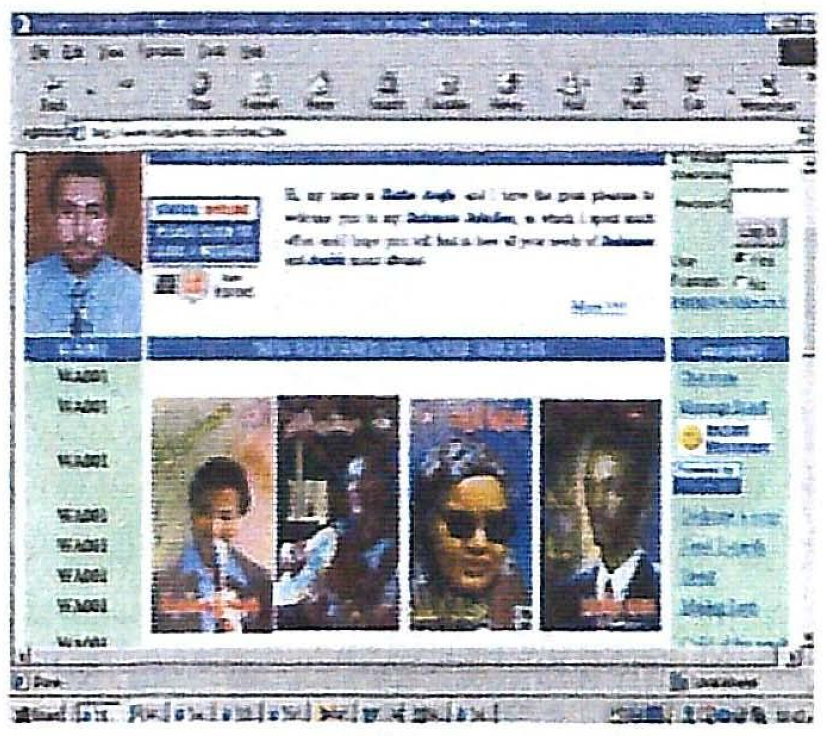
الطريف أن بالموقع إعلانا عن موقع www.ziad-rahbani.com/default.as وهو الموقع الرسمي لابن فيروز «زياد الرحباني» هذا الفنان المشاغب وكأن الموقع يجسد الأغنية اللبنانية والعربية من خلال جيل فيروز وجيل الرحباني الجانح نحو التجريب والتحديث.

فريد الأطرش:

ويمتاز موقع الفنان الراحل فريد الأطرش www.farid-el-atrache.com بكثرة الأغنيات وتنوعها الجميل وهو التنوع الذي اشتهر به فريد الأطرش فنجد في الموقع مقطوعات منفردة على العود وأغنيات الأستديو وأغنيات الحفلات وأغنيات الأفلام والأغنيات التي لحنها للآخرين.

كما يضم الموقع مقتطفات من أفلام فريد الأطرش يستطيع الزائر مشاهدتها. وبالموقع سيرة ذاتية متكاملة عن فريد الأطرش ومقالات وكتب عنه وصور نادرة واستطلاعات عنه تسأل الزوار عن أفضل أغنية لفريد في رأي كل منهم أو أفضل فيلم أو أفضل من غنى من ألحانه.

www.alshaikh.com


www.freevote.com

www.zerqab.com

من قتل أسمهان؟

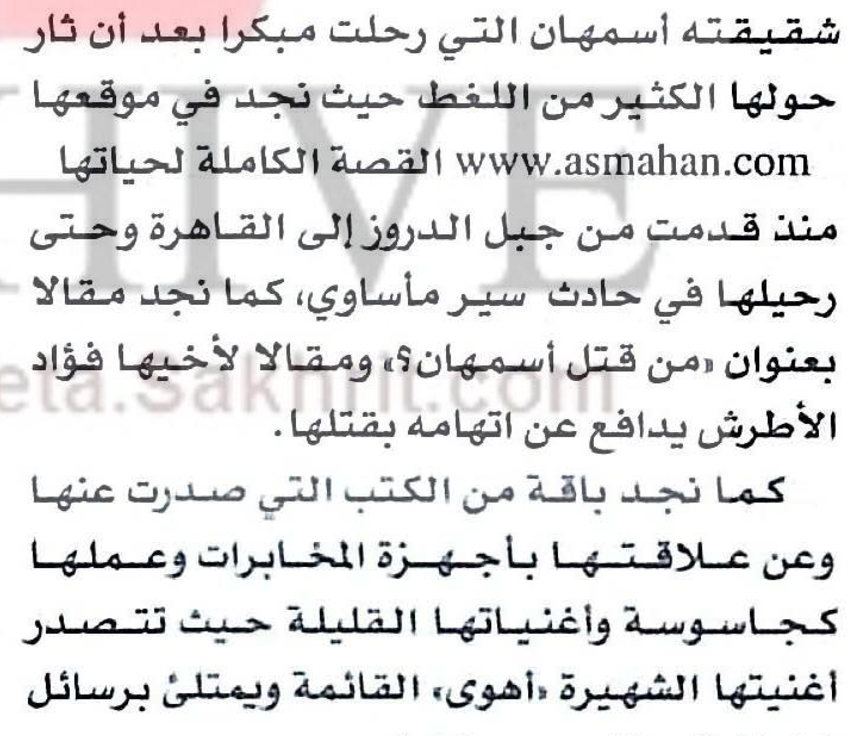
وفي زاوية من الموقع نلمح إعلانا عن موقع شقيقته أسمهان التي رحلت مبكرا بعد أن ثار حولها الكثير من اللغط حيث نجد في موقعها www.asmahan.com القصة الكاملة لحياتها منذ قدمت من جبل الدروز إلى القاهرة وحتى رحيلها في حادث سير مأساوي، كما نجد مقالا بعنوان «من قتل أسمهان»، ومقالا لأخيها فؤاد الأطرش يدافع عن اتهامه بقتلها.

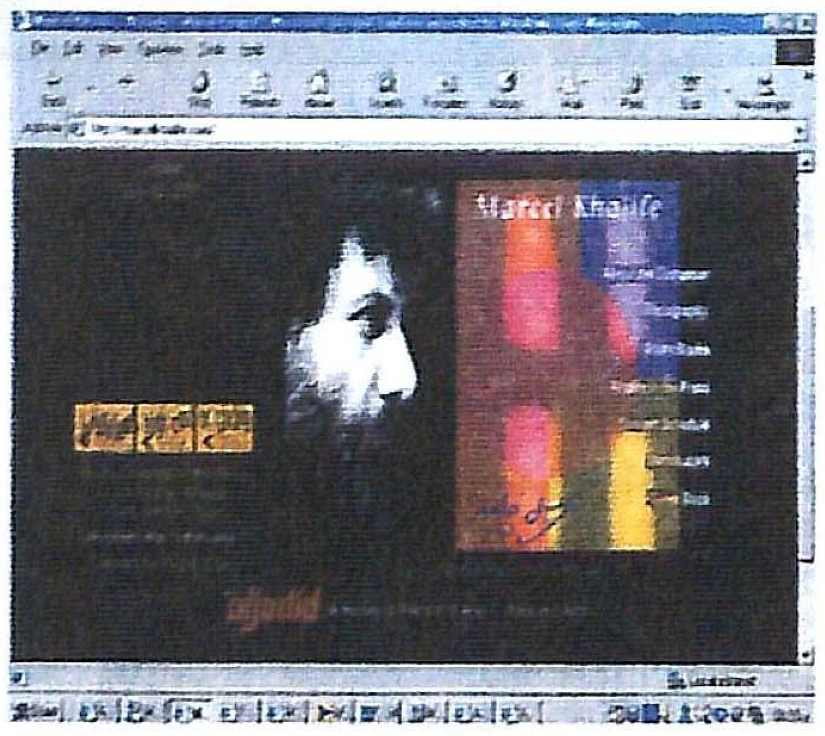
كما نجد باقة من الكتب التي صدرت عنها وعن علاقتها بأجهزة المخابرات وعملها كجاسوسة وأغنياتها القليلة حيث تتصدر أغنيتها الشهيرة «أهوى» القائمة ويمتلئ برسائل زوار الموقع والمعجبين بفنها.

العندليب الأسمر:

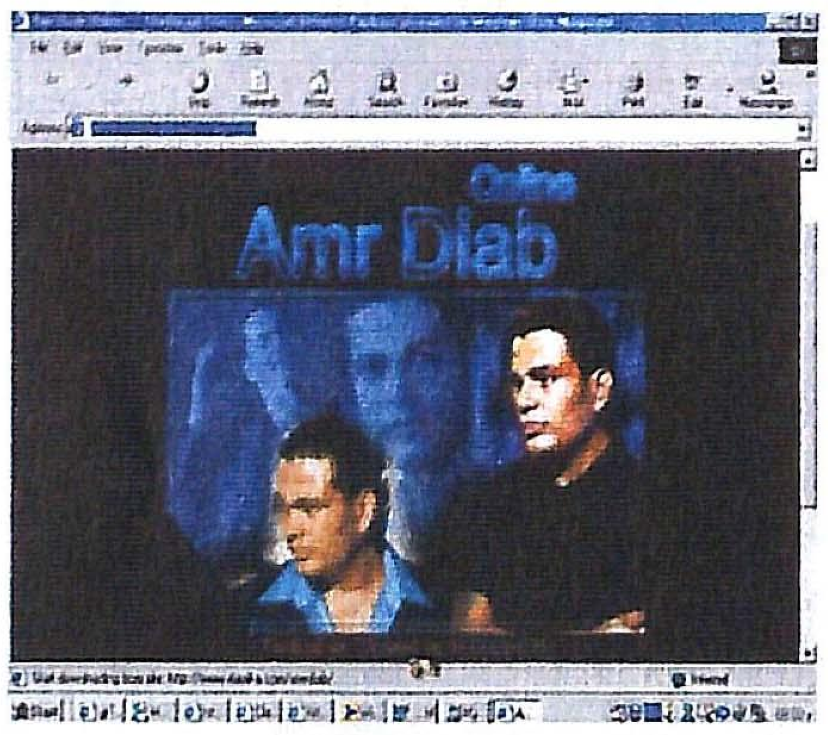
وإذا كان العندليب الأسمر عبدالحليم حافظ قد رحل منذ ربع قرن فمازالت أرقام مبيعات ألبوماته تؤكد أنه مازال حيا بيننا وهذا ما يؤكده، موقعه على شبكة الإنترنت www.mazika.com/halim الذي يضم كما هائلا من المعلومات عن عبدالحليم.

ونجد في الموقع سيرته الذاتية ونشأته وبداياته الصعبة وكفاحه وحكاية زواجه من سعاد حسني ومقالا عن ماذا قالت قارئة الفنجان لعبدالحليم، ووصيته، ومقالات نادرة


www.oghnia.com



marcelkhalife.com



www.mazika.com/amrdiab

عنه، كما يضم الموقع معظم أعماله الغنائية وإمكان الاستماع إليها وأفلامه ومقتطفات منها وكلمات الأغنيات، إضافة إلى أن الموقع يضم ألبوم صور نادرا لعبدالحليم حافظ.

فنان العرب

وفي موقع الفنان السعودي محمد عبده www.mohammed-abdu.com سنجد نموذجا للعلاقة بين المطرب والمعجب فهذا الموقع الأنيق صممه معجب بفن محمد عبده أطلق عليه فنان العرب ويرى في موقعه أنه أشمل موقع عن محمد عبده وهو موقع جيد ومليء بالمعلومات عن محمد عبده من سيرته الذاتية إلى آخر أخباره وحفلاته ومن المقالات التي كتبت عنه إلى صوره النادرة.

قعبور ومارسيل والأغنية الوطنية:

وإذا ما انتقلنا إلى عالم الأغنية الوطنية فإننا سنجد موقع الفنان اللبناني أحمد قعبور صاحب الأغنية الشهيرة «أناديكم» ahmadkaabour.com الذي يبدأ موقعه بعبارة جميلة تقول: «حين لحنت، أناديكم «كنت في سن التاسعة عشرة، قفزت فوق عمري ومشاعري وحياتي، سبقتني أغاني الحرب... لا أريد أن أكون مجرد «برغي» في المعادلة الاستهلاكية أو شاهد زور على الواقع».

وفي هذا الموقع يستمع ويستمتع الزوار بأغنيات قعبور الرائعة مثل رائعة محمود درويش «أمي».

وفي موقع مارسيل خليفة marcelkha-life.com وهو موقع أنيق سنجد السيرة الذاتية لهذا الفنان الذي غنى وما زال يحمل عوده من أجل الوطن، ويوم كانت إسرائيل تحتل جنوب لبنان كانت أغنياته تلهب الحماسة وتنطلق مثل الرصاص في مواجهة المحتل.

ونجد في الموقع كتبا ومقالات عدة عن مارسيل وصورا له وألبوماته الكثيرة.

وإذا ما انتقلنا إلى جولة بين مواقع أغنيات الجيل الجديد سنجد كما هائلا من المواقع التي تشكل خليطا مثيرا يختصر طريقة حياة هذا الجيل، ففي موقع المطرب البحريني خالد الشيخ www.alshaikh.com وهو موقع رسمي له يعتبر من أجمل المواقع وفيه يقابلك الشيخ بعبارة تقول «مكان آمن للحب» وعلى أنغام موسيقاه المتمردة يأخذك في جولة في موقعه لتستمتع بأغنياته وتعرف قصة حياته من خلال عناوين مبدعة وضعها الشيخ مثل «كتب الذين أحبهم» «على مبعدة من العقل» كلما داعب الأصدقاء جراحي».

أفضل عشرين موقع

موقع www.freevote.com/booth/aratop20 يهتم باختيار أفضل عشرين أغنية عربية بناء على تصويت زوار الموقع وبالطبع لن تجد هنا سوى الأسماء الشبابية حيث يتم التصويت على الأغنيات الحديثة ولا تنس أن الغالبية العظمى من مستخدمي شبكة الإنترنت في العالم العربي هم من الشباب ولذا لا يبدو الأمر غريبا فهو موقع شبابي خالص فمن غير المعقول أن نطلب من شاب في الخامسة عشرة أن يصوت لأم كلثوم أو فيروز بينما هو ربما لم يسمع عنهما فهذا الشاب من جيل الفور كاتس وإليسا وعمرو دياب.

للشباب فقط

وما دمنا نتحدث عن الأغنية الشبابية فلابد أن نتحدث عن الفيديو كليب، هل نستطيع تصور الأغنية الحديثة من دونه؟ إنها لا تعترف بمبدأ بشار بن برد (الأذن تعشق قبل العين أحيانا) فالأغنية الشبابية يعشقها الشباب بالعين أولا عن طريق الفيديو كليب. وعن هذا العالم وجد موقع www.oghnia.com الذي يضم عشرات من الفيديو كليب لزواره وهم من الشباب في المقام الأول، ولذا فالموقع يبحث عن الرواج التجاري من خلال بيع عشرات الألبومات الحديثة، لكن الغريب في هذا الموقع الذي يصف نفسه بأنه أكمل موقع عن الأغنية العربية، إنه باللغة الإنجليزية والأمر لا يحتاج إلى تعليق.

وإن كانت أغنيات جيل الشباب تتشابه في الكثير من ملامحها فإن مواقع هذا الجيل على الإنترنت تكاد تعكس هذا التشابه العجيب، ففي موقع الفنان الكويتي حمود ناصر www.expage.com/hmodnaser أو موقع المطربة الإماراتية أحلام www.expage.com/ahlam68 أو موقع المطرب المصري عمرو دياب www.mazika.com/amrdiab أو السعودي راشد الماجد www.rashid-almajed/8k/com أو التونسية لطيفة /ww.homestead.com LatifaFan وغيرهم من المطربين العرب لن تجد فارقا بين موقع وآخر ولن تجد موقعا بشمولية موقعي أم كلثوم وفيروز ولا موقعا بثراء موقع فريد الأطرش مثلا.

كما يسيطر على مواقع الشباب الشكل على حساب المضمون وإن كان العامل المشترك في هذه المواقع الشبابية هو التركيز على الدعاية للألبوم الجديد ووجود كم هائل من الصور والأخبار.

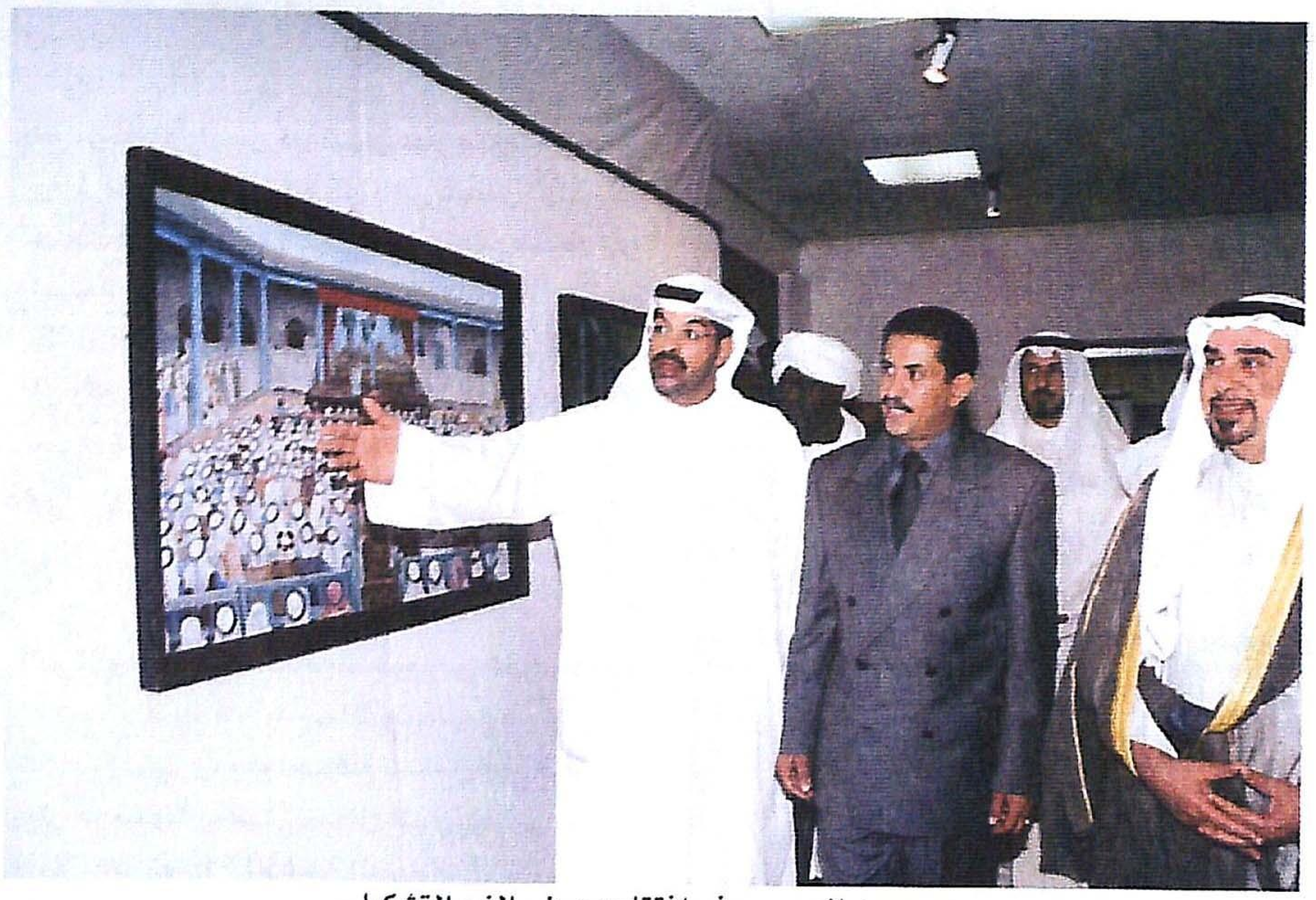
تبقى الإنترنت في النهاية ساحة الصراع القادمة بين الأغنية العربية القديمة بكل ما تحمله من تنوع وإبداع وتاريخ وبين الأغنية الشبابية - إن صح هذا التعبير - تلك الأغنية المجنونة والمتمردة والمتشابهة حتى في مواقعها على الإنترنت ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكويت عاصمة للثقافة العربية لعام ٢٠٠١، هذا يعني الكثير، فالكويت منارة ثقافية تضيء المشهد الثقافي العربي، بالعديد من المطبوعات التي تشكل ركنا أساسيا في المكتبة العربية، والتي تساهم بنصيب كبير في تشكل الوعي الجمعي للأمة العربية، باعتبارها أحد روافد الفن والثقافة.

في أوائل أغسطس الماضي حطت في صنعاء عاصمة اليمن مجموعة تمثل الأدب والفن والثقافة الكويتية من خلال «الأسبوع الثقافي الكويتي في اليمن» الذي جسد عمق العلاقة التاريخية التي ربطت بين البلدين، وقدم خلاله لمحة من الإنجاز الحضاري الذي حققته الكويت من خلال تنوع نشاطاتها الثقافية والفنية.

اليمن - محمود حربي



د. محمد الرميحي في افتتاح معرض الفن التشكيلي

الأسبوع الثقافي الكويتي في اليمن:

الإبداعات الكويتية تمد جسور التواصل إلى صنعاء

برعاية رئيس الوزراء في الجمهورية اليمنية أقام المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب أسبوعا ثقافيا في العاصمة صنعاء في الفترة من (٤- ١٠) أغسطس الماضي.

كانت هذه التظاهرة الثقافية فرصة ملائمة لانطلاق الإبداعات الكويتية في أجواء العاصمة صنعاء التي عاش أبناؤها أسبوعا مع الشعر والموسيقى والمسرح والفن التشكيلي والكتاب وكان التواصل رائعا وحميميا.

وزير الثقافة عبدالوهاب الروحاني أكد أن الأسبوع يمثل ظاهرة إبداعية عروبية ويعكس مدى وحجم التطور الذي بلغته الكويت في مجالات الفكر والفن والأدب، مشيرا إلى أن الكويت كانت ولاتزال السبّاقة إلى تقديم النموذج الثقافي الأروع والأمثل.

من جانبه قال الأمين العام للمجلس الدكتور محمد الرميحي: «من حقنا في الكويت أن نتباهى بوعينا المبكر لأهمية الثقافة المعاصرة في حياة الشعوب وسعينا إلى تسخير الإمكانات لخدمة وتشجيع الإبداع العربي عامة».

وأضاف «إن فكرة تبادل الأسابيع الثقافية العربية كانت في الأصل فكرة كويتية عكست وعيا مبكرا بأن الجهد المبذول في ميادين الثقافة العديدة والواسعة هو السبيل الأمثل لترسيخ الانتماء إلى الأمة العربية وإيقاظ مفهوم الروابط المتينة التي تشد أجزاء هذا الوطن الكبير الذي يعاني أشد أنواع الفرقة، فالكويت منذ اللحظة الأولى كان خيارها الاستراتيجي تحديدا بالثقافة باعتباره المفهوم الذي يفتح الآفاق ويشكل أسباب القوة الإنسانية والطموح الحضاري، بل هو القيمة الإنسانية الكبيرة المشتركة، فكل شيء زائل، الثروة والنفط والسلاح وتبقى الثقافة صاحبة السطوة الحقيقية، فلم تبق غير ثقافتنا العربية التي أثرت في مسيرة تاريخ البشرية ولاتزال».

الأسبوع ضم أنشطة ثقافية وفنية متعددة، كان بحق مرآة عاكسة لما وصلت إليه الكويت في مجالات الفنون والآداب والثقافة.

فإلى جانب معرض الفن التشكيلي ومعرض الصور الفوتوغرافية ومعرض الكتاب قدم شهاب عبدالحميد شهاب مدير الآثار والمتاحف بالمجلس محاضرة حول «العمق التاريخي لدولة الكويت من خلال الشواهد الأثرية»، وقدم الدكتور يعقوب الحجي محاضرة حول «العلاقات الكويتية اليمنية البحرية»، وقدم الكاتب المسرحي عبدالعزيز السريع محاضرة حول «الحركة المسرحية في الكويت»، وقدمت الفرقة الوطنية الكويتية للموسيقى أمسيتين موسيقيتين غنائيتين. في حين عرضت فرقة المسرح الشعبي مسرحية «طار برزقه»، ووقعت خلال الأسبوع مذكرة تفاهم في المجالات الثقافية بين الكويت واليمن إضافة إلى ندوة «مستقبل العلاقات اليمنية- الخليجية» التي أقيمت بالتعاون مع حركة دراسات المستقبل في اليمن.

وكان الوفد الرسمي قد التقى الرئيس اليمني علي عبدالله صالح ورئيس الوزراء عبدالقادر باجمال إضافة إلى زيارات إلى المراكز الثقافية والمتاحف والمواقع التراثية في العاصمة صنعاء.

في محاضرته التي كانت بعنوان «العمق الحضاري والتاريخي لدولة الكويت من خلال الشواهد الأثرية» أكد شهاب عبدالحميد شهاب على أهمية الآثار باعتبارها جزءا لا يتجزأ من ذاكرة الدول، كما أنها تمثل الهوية الوطنية للمجتمع، وتعتبر المخلفات الاستيطانية المختلفة وثيقة مادية

عبدالعزيز السريع يلقي محاضرة عن الحركة المسرحية الكويتية

الفرقة الوطنية الكويتية للموسيقى تقدم أحد عروضها

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

تدلنا علميا وعمليا على المجموعة البشرية التي استوطنت في مكان ما واستغلت معطيات الأرض وأثرت وتأثرت بالمجتمعات الأخرى وأصبح لهذه المجموعة البشرية سمة حضارية تميزها عن الجماعات الأخرى، كما تشير هذه المخلفات الاستيطانية الى الدور الحضاري والثقافي الذي لعبته تلك الجماعات في إثراء الحضارة الإقليمية والعالمية خلال الفترات التاريخية المختلفة، ولكن تكمن صعوبة معرفة هذا الدور الحضاري للمجتمعات التي لم تتوصل إلى معرفة الكتابة لتخليد إنجازاتها في شتى مجالات الحياة، لذلك يلجأ الباحثون الآثاريون إلى استنطاق الأثر عن طريق قراءة التاريخ ودراسة الظروف الإقليمية والدولية في تلك الحقبة من الزمن بعد دراسة المواد الأثرية المنقولة وتأريخها وكذلك دراسة المخلفات المعمارية ومقارنتها، ولكن النتائج التي يتم التوصل إليها ليست نتائج قاطعة وإنما هي قابلة للحوار ومناقشته.

وأضاف «لقد حرصت دولة الكويت منذ منتصف القرن الماضي على تعريف المواطن الكويتي بالعمق التاريخي والحضاري لدولة الكويت وإبراز دورها الثقافي في إثراء الحضارة الخليجية، ومن هذا المنطلق قامت دولة الكويت بدعوة العديد من الفرق الآثارية العلمية العربية والأجنبية على حد سواء ووفرت لها كل الدعم الفني والمادي لأجل الكشف عن هذا العمق التاريخي، كما قامت بتدريب الكادر الوطني ليحمل على عاتقه مسؤولية هذه الأعمال».

واشار إلى أن نتائج أعمال المسح والاستكشاف الأثري التي أجريت على أرض الكويت منذ عام ١٩٥٧ حتى عام ٢٠٠١م كشفت عن وجود العديد من المواقع الأثرية تعود إلى فترات تاريخية مختلفة منذ العصر الحجري الوسيط وحتى العصور الإسلامية المختلفة.

في معرض الفن التشكيلي عُرض ثلاثون عملا تشكيليا من مقتنيات المجلس لمجموعة من الفنانين الكويتيين تعكس التطور الفني لمختلف المدارس التشكيلية في الكويت، وقد أظهرت هذه الأعمال مدى التطور والرقي الذي وصلت إليه الحركة الفنية في الكويت. ومن الأعمال الفنية التي عرضت «السوق الداخلي» لعبدالرسول سلمان، و«المفتاح» لعبدالله الجيران و«الثروة» لإبراهيم حبيب، و«بقايا» ليوسف القطامي، و«مشهد رقم ٢٤٦» لهاشم الرفاعي، و«النقعة» لعلي نعمان، و«زخارف البحر» لمحمد قمبر، و«نقعة الصقر» لمحمود الرضوان، و«الزار» لصفوان الأيوبي، و«تكوين» لمحمد البحيري، و«بداية عاصفة الصحراء» لعبدالله القصار، و«امتحان الشهادة الابتدائية» لأيوب حسين.

„ عكست أنشطة الأسبوع الثقافي ما وصلت إليه الكويت في مجالات الفنون والآداب، وأكدت أن الجهد المبذول في ميادين الثقافة الواسعة هو السبيل الأمثل لترسيخ الانتماء إلى الأمة العربية "

ورافق معرض الفنون التشكيلية معرض للصور الفوتوغرافية للمواقع الأثرية في الصبية وفيلكا عكس العمق الآثاري لدولة الكويت.

وكانت الليلة الأولى في الأسبوع بداية اللقاء مع الإبداعات الكويتية والفرقة الوطنية الكويتية للموسيقى بقيادة المايسترو الدكتور أحمد الحمدان. قدمت الفرقة مقطوعة دنيا، و«صوت شامي» لنسيم المعيلي الذي قدم كذلك «علي ميري»، واختتم الأمسية بأغنية «الأرض بتتكلم عربي»، وقدم فيصل الشومر أغنيات «مقدر والنبي»، و«آه يالاسمر»، و«الا يادان» و«أنا ودي»، بينما قدم عصام زمانان من روائع عبدالله فضالة «أحرمتني الليالي»، و«تريدالهواء»، كما قدمت بعض التقاسيم على العود والكمان والقانون التي تفاعل معها الجمهور بشكل طبيعي، وقدمت الفرقة عرضا آخر أضافت إليه بعض الأغاني مثل «يا دارنا يا دار».

وإذا كانت البداية بالموسيقى فكان الختام بالمسرح فقد قدمت فرقة المسرح الشعبي مسرحية «طار برزقه» من تأليف فطامي العطار وإخراج جهاد العطار. واللافت للنظر أن هذا العمل هو أول أعمال المؤلفة الشابة وقد نال استحسان الجمهور اليمني. وتتحدث المسرحية عن قصة شعبية قديمة حول شاب ينتمي إلى أسرة غنية التقى عن طريق المصادفة بفتاة أُعجب بها وأحبها ثم اكتشف فجأة أنها ابنة أحد الشحاذين ويتقدم إليها ويطلب والدها منه أن يمارس مهنة الشحاذة، ويتحول ابن التاجر إلى شحاذ (متسول) كونه يحصل على أموال كبيرة من هذه المهنة. المسرحية قدمت في قالب كوميدي نال استحسان الجمهور، وشارك في بطولتها جاسم الصالح وجاسم النبهان وعبدالإمام عبدالله، وفيحان العريبد، ومشاعل شداد وابراهيم القطان، وعمر يعقوب البكر.

مشهد من مسرحية «طار برزقه»

وكان الكاتب المسرحي الأستاذ عبدالعزيز السريع قد استعرض مراحل تطور الحركة المسرحية في الكويت في محاضرة ألقاها في المركز الثقافي بصنعاء قبيل عرض المسرحية، وتحدث عن البدايات الأولى التي صاحبت المسرح الارتجالي ثم المسرح النصي المخطوط، واستعرض أبرز رواد المسرح الكويتي والذين كان لهم إسهام بارز في إنشاء المسرح ومواكبة التطورات الجارية في النهضة المسرحية العربية، وعرض لأهم المسرحيات في البدايات الأولى ومنها «عشت وشفت» عام ١٩٦٤ ومسرحية «تقاليد»، وتحدث بإسهاب عن تكوين الفرقة المسرحية الأهلية ومنها فرقة المسرح العربي، وفرقة مسرح الخليج العربي، والمسرح الشعبي، وأشار إلى الدور الذي لعبه معهد الفنون المسرحية في تأهيل الكوادر المسرحية في الكويت والخليج العربي، وقد ناقش الحضور الأستاذ السريع مناقشة عميقة وواعية أكدت اهتمام قطاعات كبيرة في اليمن بالحركة المسرحية في الكويت.

الفنانة سعاد عبدالله والفنان محمد المنصور شاركا في حضور الاحتفالية

إذا كان الأسبوع الثقافي الكويتي في اليمن قد انتهى، فإن التواصل الثقافي بين البلدين مازال مستمرا من خلال الفن والأدب القادرين على تنمية الوعي المشترك بين البلدين، ومد جسور المعرفة والثقافة لخلق مزيد من التواصل والتكامل الثقافي ◆

www.kuwaitculture.org

الموقع الالكتروني للكويت عاصمة الثقافة العربية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

بحضور وزير الاعلام الشيخ أحمد الفهد الأحمد وبدعوة خاصة من وزارة الأعلام قام النجم السينمائي أحمد زكي بزيارة لدولة الكويت، عرض أثناءها فيلمه «أيام السادات» عرضا خاصا حضره عدد من المسؤولين الكويتيين ولفيف من الكتاب والصحافيين.

أحمد زكي حاول استثمار زيارته في الترويج للتسليم وإيجاد فرصة لعرضه بالكويت بعد أن فشلت محاولته السابقة مع دولة الامارات العربية المتحدة بسبب سيطرة إحدى الشركات على دور العرض هناك ووقفها على عرض أفلام هي من إنتاجهم أو توزيعهم فقط !!

الكويت - محمد الروبي

أحمد زكي في ندوته حول «أيام السادات»

بعد العرض الخاص لـ «أيام السادات» في الكويت

ندوة أحمد زكي تتحول إلى محاضرة سياسية!!

أحمد زكي قوبل في الكويت بحفاوة شديدة، عبر عن سعادته بها وعدم توقعه لكل هذا الحب الذي لقيه سواء من المسؤولين أو الجمهور الذي احتشد لمشاهدة فيلمه في عرض خاص وتسابق في اليوم التالي لحضور ندوة أقامها نادي السينما بالكويت في النادي البحري.

أثار فيلم «أيام السادات» كما كان متوقعا، جدلا كبيرا حول رؤيته لشخصية الرئيس الراحل أنور السادات، ولسياسته التي قدمها الفيلم من وجهة نظر السادات فقط، وذلك اعتمادا - حسب عناوين الفيلم - على كتابين: الأول «البحث عن الذات» للسادات شخصيا والثاني «سيدة من مصر» لزوجته، وهو الأمر الذي أعطى للفيلم منحا تبريريا لكل أخطاء السادات بما فيها اعتقالات سبتمبر الشهيرة التي أصابت مثقفي ووطنيي مصر كافة بلا أي استثناءات. وأيضا زيارته لعاصمة الكيان الصهيوني ثم توقيعه معاهدة صلح معه مما أثر في خريطة الصراع العربي - الصهيوني وما يزال.

الفيلم أيضا حاول أن يكون وثيقة عن حياة السادات، من المهد إلى اللحد، مما أثر في بنية السيناريو الدرامية، وخروج شخصياته، باستثناء شخصية السادات، أحادية الجانب، بل وأحيانا يمر على بعض الشخصيات دون أن يذكر اسمها ودون أن يعطي للمتفرج أي إشارة لدورها في الأحداث التي يشاهدها أمامه.

طول الفيلم وكثرة منحنياته التي ورط نفسه فيها، هو ما جعل الناقد كمال رمزي في مقالته بجريدة الفنون يصفه وبحق بالمتاهة في مغارة «علي بابا». وكأن أصحاب الفيلم عز عليهم ألا يتركوا شاردة ولا واردة في تاريخ السادات إلا ويمرون عليها بصرف النظر إن كانت ستؤثر سلبا في الأحداث الدرامية الأهم والأجدى.

وفي إطار هذا السيناريو المفكك الطويل طولا ينوء به إيقاعه الدرامي. جاء «أيام السادات» في محصلته الأخيرة، صورة سينمائية ناجحة إلى حد كبير في «تقليد» السادات، شكلا وحركة وصوتا .. وفقط، وهو الأمر الذي يبدو أن بطل الفيلم ومنتجه أحمد زكي لم يهتم إلا به. فبقدر إجادته كممثل بارع في تجسيد شخص السادات، بقدر ما بخل في ترك أصحاب الحرفة أن يعملوا بأسلوب يجيز للفيلم أن يخرج فيلما بصرف النظر عن الاختلاف أو الاتفاق مع الرؤية التي يطرحها. وفي هذا الإطار وصف البعض عمل محمد خان في هذا الفيلم، وهو المخرج صاحب التاريخ المشرف في السينما المصرية والعربية، بأنه كان يتعامل مع «أيام السادات» باعتباره «أكل عيش .. والسلام» !!

وفي الندوة التي أقامها نادي السينما بالكويت في اليوم التالي مباشرة لعرض الفيلم، كان من الطبيعي أن تطغى الأسئلة والحوارات التي دارت بين أحمد زكي (المسؤول الأول عن الفيلم ليس فقط باعتباره منتجه ولكن حسب ما أشارت إليه عناوين الفيلم من أن الرؤية السينمائية له) والحاضرين حول السياسة وموقف الفيلم منها، أكثر مما دارت حول براعة الممثل في أداء شخصية راهن الكثيرون أنها لن تأتي بالنجاح ذاته الذي أداه زكي في فيلمه السابق «ناصر ٥٦».

الأسئلة السياسية وإجابات احمد زكي التي جاءت تحمل وجهة نظر السادات أكثر مما حملت وجهة نظره كممثل، حولت الندوة إلى حلقة نقاشية حول أخطاء السادات وإصاباته، وحول موقف الفنان الذي لم يجد حرجا من تقديم شخصيتين سياسيتين على الرغم من تناقضهما الشديد في الأقوال والأفعال، وهو ما جعل البعض، في الندوة، يتهم أحمد زكي بأنه لا يقدم هذه الشخصيات عن اقتناع فكري ولكنه يقدمها برغبة في التأكيد على قدراته التمثيلية وليذكر التاريخ بعدها أن أحمد زكي هو أول من مثل شخصية عبدالناصر وهو أول من جسد شخصية السادات، وربما سيكون أول من يغامر بتقديم شخصية مبارك !!

حصار الأسئلة السياسية وتكرار الإجابة الواحدة، كاد يفجر الندوة وخاصة عندما تقمص زكي شخصية «الأستاذ» وبدأ يسأل الجمهور «من يكره السادات ... فليرفع يده» أو «من يعرف من قتل غاندي فليرفع يده» .. وهكذا .. إلى الحد الذي أوصل الندوة إلى نقاش سياسي حاد كاد يطيح بها، لولا خروج أحد العقلاء متوجها بحديثه إلى أحمد زكي قائلا: خفف من انفعالك، واترك السادات جانبا أو لا تجب باعتبارك أنت السادات شخصيا، فالسادات مجرد شخصية درامية أديتها ببراعة، ومن حق الجمهور أن يختلف مع توجه الفيلم، ولكن بالتأكيد هناك مشوار طويل من «هاللو شلبي» إلى «أيام السادات» يفرض علينا أن نتحاور معك حول الممثل أحمد زكي وعن كيفية اختياره للأدوار وعن الأسلوب الذي تعد به نفسك لتقديم شخصية ما حتى ولو كان السادات!

هذه المداخلة هي ما خففت، ربما، من حدة أحمد زكي وحولت الندوة إلى مسارها الصحيح وإن كان في الربع الأخير منها. وربما أيضا كانت السبب في التفات أحمد زكي إلى أنه كان منفعلا أكثر من اللازم والعودة مرة أخرى إلى هدوء كان يفترض أن يتحلى به.

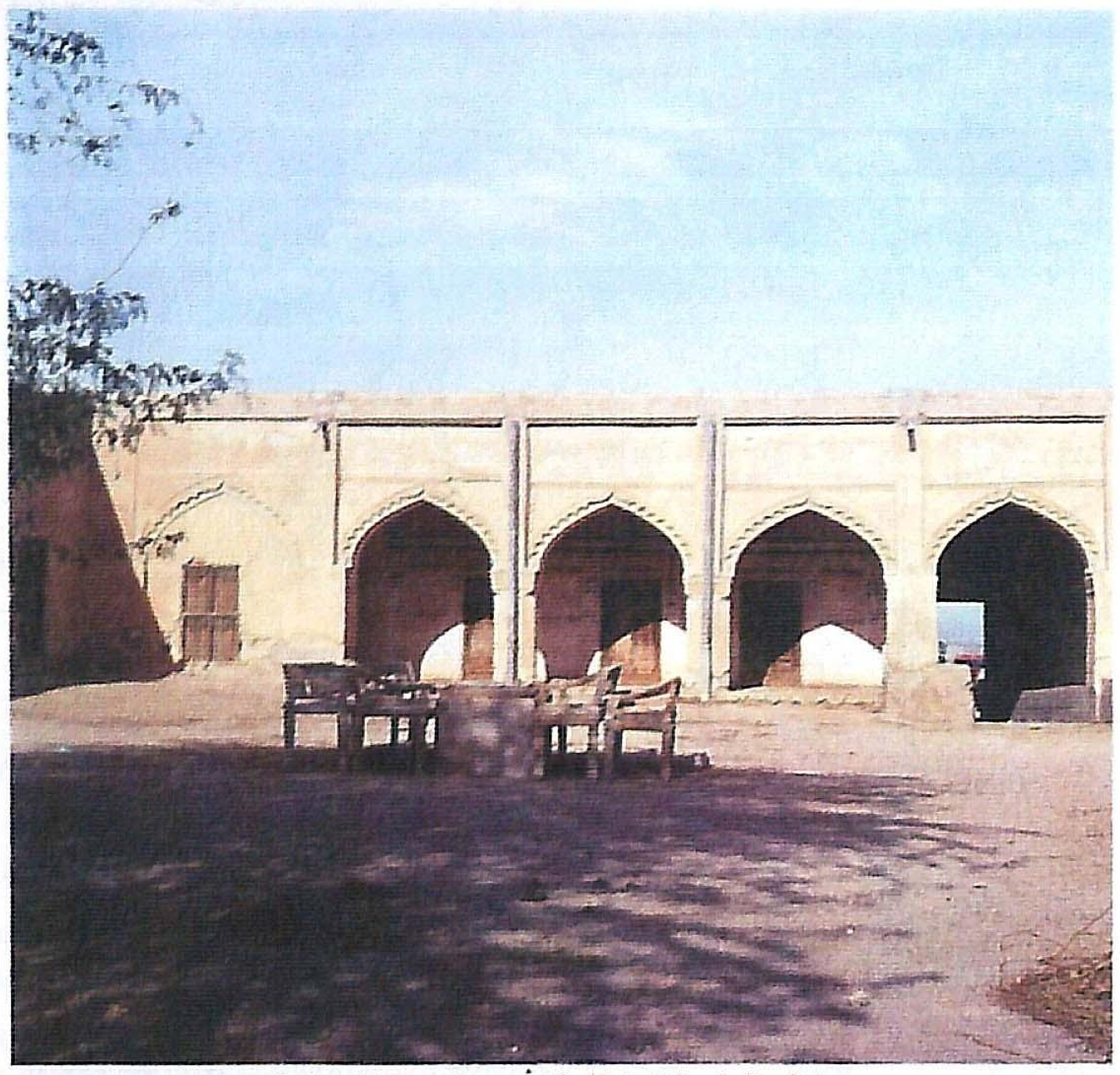
وأيا ما كانت حصيلة الندوة، إلا أنها في النهاية جاءت تعبيرا بشكل أو بآخر عن طبيعة هذا الممثل العبقري المتحمس إلى أقصى الحدود للدور الذي يؤديه، المدافع حد التعصب عن رأيه الذي اقتنع به، والذي ربما يعتذر عنه بعد حين إذا ما اقتنع بغيره ◆

الشيخ أحمد الفهد وزير الاعلام والفنان أحمد زكي

اتسمت العمارة التقليدية الكويتية القديمة بالبساطة، وتميزت بملامح عامة اشتركت فيها أغلبية المباني السكنية التي تكونت من طابق واحد، وشيدت جدرانها من اللبن الصلب، ووضعت أساساتها من صخور البحر، حجرات البيت تحيط بحوش «فناء داخلي مكشوف» في وسطه بئر ماء إما للشرب أو للغسيل، وكانت سقوفها مكونة من عدة طبقات تبدأ بصف عوارض من جذوع الشجر المانجروف «الجندل» ثم توضع أعواد القصب الغليظ «الباسجيل» فوق الجندل بشكل متقاطع توضع فوقه طبقة من الحصير المنسوج من شرائط القصب، ويُغلف بطبقة سميكة من الطين المخلوط بالقش لتمنع تسرب مياه الأمطار شتاء، تليها طبقة من الجص لتعكس أشعة الشمس المحرقة صيفا.

وقد توافق تصميم البيت الكويتي التقليدي معماريا وإنشائيا مع ظروف وأسلوب حياة المجتمع الكويتي التي كانت سائدة قبل تدفق الثروة النفطية في الكويت عام ١٩٤٦، فخضع للظروف البيئية والمناخية، وتقيد بالعوامل الاقتصادية واعتمد على الموارد الطبيعية، وروعيت فيه التعاليم الدينية والتقاليد الاجتماعية.

الكويت - يسري السيد


منظر للباحة الداخلية لأحد البيوت الكويتية

شكّلها المناخ والعادات والوازع الديني..

العمارة التقليدية في الكويت

قبل أن نتعرف على القواسم المشتركة للعمارة الكويتية القديمة، يجب أن نلقي أولا نظرة شاملة لتلك المدينة التي تقع على الجانب الغربي من رأس الخليج العربي حيث ينحني ا لساحل بقوة إلى الداخل ليكون خليجا واسعا طوله اثنا عشر ميلا وعرضه ثلاثة وعشرون ميلا، ويمر بها جدول صغير يجري فيه الماء طوال السنة، وفي القرن الثامن عشر كانت كمية الماء التي يحملها هذا الجدول تكفي لتمويل أسطول الصيد المكون من أكثر من ثمانمائة مركب شراعي بالمياه الصالحة للشرب.

تقع مدينة الكويت على خليج الكويت نفسه بحيث يواجه ساحلها الشمالي مع ميل قليل جهة الغرب، وتصل درجة الحرارة في الفترة ما بين شهري يونيو وسبتمبر إلى أقصى ارتفاع لها، ويختلف المناخ من يوم لآخر في المنطقة تبعا لاتجاه الرياح. والكويت أرض صحراوية تتاخم البحر وتغطيها الرمال، تتكون تربتها من حبيبات دقيقة من الرمال المنقولة بالرياح التي تغطي طبقات من الحجر الرملي أو الجيري.

وقاع البحر بالقرب من الساحل مغطى بحجر رملي خشن يظهر على سطح الأرض في بعض الأماكن ويختفي في البعض الآخر تحت عدة أمتار من الرمل أو الملح.

ويوجد في بعض المناطق القليلة الداخلية عدد من الجروف المنخفضة التي تظهر على سطحها طبقات من الحجر الرملي الجيري الخشن أو الحجر الأوليتي. وكل هذه الأنواع المختلفة من الأحجار لا تكون في الواقع مواد بناء جيدة، إذ إنها سرعان ما تتأثر بعوامل التعرية الجوية إذا لم تغط بطلاء يحميها.

وقد تناسب بناء المنازل الكويتية القديمة مع الظروف المناخية حيث استخدمت وسائل إنشائية تتعلق بمواد البناء، وأخرى معمارية بحتة، تعمل جميعها على تلطيف درجة الحرارة العالية وتخفيف وهج ضوء الشمس صيفا، وكسر حدة البرد، ومنع رشح المياه شتاء.

فمن الأساليب الإنشائية مثلا خامات البناء ذاتها، حيث كانت موصلة رديئة للحرارة كالطين المستخدم في بناء الجدران، وطبقة الجص المفروشة فوق طبقة الطين السميكة الممدودة على السطح، أما الوسائل المعمارية البحتة التي تعمل على تلطيف الحرارة فمنها الحوش «الساحة الداخلية المكشوفة» الذي يتيح التهوية المطلوبة للمنزل لتلطيف الجو في ليالي الصيف، والملقف «الباجدير» الموجه لتلقف الرياح الشمالية الغربية اللطيفة، ومنها الرواق «الليوان» الممتد أمام الغرف والمفتوح على الحوش من أجل تأمين الظل وتخفيف وهج الشمس القوي، وكذلك الجدران السميكة «حوالى ستين سم» التي تدرأ الحرارة الشديدة صيفا وتؤمن الدفء شتاء.

ومن هذه الوسائل أيضا النوافذ الصغيرة المفتوحة أعلى الغرفة والمغطاة بجص مفرغ لتسهيل حركة الهواء، هذا إلى جانب وسائل عملية أخرى.

أخذت ندرة الموارد الطبيعية بعين الاعتبار حيث استخدمت المواد الخام المحلية المتوافرة كالطين أو اللبن الصلب، أو صخور البحر وجريد النخل، أما الباسجيل والجندل وخشب الصاج فكانت مستوردة.

وتحكمت الظروف الاقتصادية، كما هي العادة، بمساحة البيت وما يضاف إليه من زخارف ووسائل الراحة، فإلى جانب البساطة التي ميزت البيت الكويتي التقليدي توخيت فيه تلبية حاجات ساكنيه.

> "تناسب بناء المنازل الكويتية القديمة مع الظروف ا لمناخية، حيث استخدمت وسائل إنشائية تتعلق بمواد البناء وأخرى معمارية بحتة تعمل جميعها على تلطيف درجة الحرارة وتخفيف وهج ضوء الشمس صيفا"

ومراعاة للتعاليم الدينية والتقاليد الاجتماعية، تركز الاهتمام في الخطة المعمارية على داخل المنزل من حيث تقسيمه إلى أحواش منفصلة توفر الخصوصية وعدم اختلاط الجنسين، مثل «حوش الديوانية» الخاص باستقبال الرجال، و«حوش الحرم» الخاص بالحريم وباقي أفراد العائلة، يفصل بينهما حوش المطبخ.

وكان البيت من الخارج تحيط به جدران عالية تركت مصمتة إلا من نوافذ علوية صغيرة، وميازب «مرازيم» خشبية أو حديدية ناتئة من السطح لتصريف مياه الأمطار، وبوابة رئيسة محلاة بباب خشبي مزخرف أو بسيط، ومداخل ثانوية ذات أبواب خشبية بسيطة، هذا التخطيط المغلق يتناسب مع التقاليد الاجتماعية في مجتمع محافظ حيث يوفر الخصوصية ويمنع تلصص الغرباء عليه من الداخل.

وتوجد العديد من العوامل التي حددت شخصية العمارة التقليدية القديمة، فقد أظهرت الدراسات البيئية والاجتماعية أن هناك عدة عوامل حددت شخصية المعماري القديم وأوحت له على مر الأيام بواجبه ونظم فكره، وكان من أهم العناصر:

١ - البيئة الطبيعية:

يعتبر ساحل الخليج في أغلبه سهلا ينحدر إلى الساحل إلا من بعض الأماكن جنوبا تمثل سلسلة من الجبال، وتمتد في بعض الأماكن شمالا ولهذا السبب اتسمت تصاميم المنازل الكويتية بالبساطة التامة، سواء من ناحية الشكل أو المضمون، فكان الحوش واسعا وتطل عليه حجرات المسكن التي كانت في أغلبها مربعة أو مستطيلة محاطة بسور، كذلك كان الامتداد العمراني أقرب إلى الساحل للارتباط بالبحر وتوزيع المساكن سواء بالقرى أو بالمدن بشكل انسيابي بسيط لسعة الأرض أفقيا، ولأن أغلب طبيعة الأرض رملية صخرية، مع تكوينات جبسية وحجرية استخدم المعماري هذه المواد في البناء، وخصوصا الأساسات والحوائط، مع استخدام جذوع وجريد النخل في السقف علما بأنه كان يتم تقطيع الصخور من البحر ونقلها للبناء.

٢ - البيئة الاجتماعية:

كانت هناك عوامل اجتماعية اهتم المعماري بها في هذا الوقت، فظهرت في الفكر والتصميم المعماري، طابقت الواقع وتماشت معه، فقد كان للعامل الديني الأثر الأكبر في تنظيم العلاقات الاجتماعية، وأصبحت العادات والتقاليد في نظم المساكن، حيث فُصل حيز الاستقبال «المجلس» دون المرور على بقية أجزاء المسكن، كذلك اتصال باقي الغرف داخليا عن طريق الحوش «الفناء» لتسهيل انتقال النساء دون المرور بالمرات العامة، مما يوفر الخصوصية والراحة.

وكانت الفتحات التي تطل على الحوش، وتوفير مكان الطبخ بالقرب من مكان النوم للسبب السابق نفسه، ولقد كان لكل منطقة خصوصية العشائرية في حق التجاور، وكانت الأجزاء العامة مثل الأسواق وأماكن الحفلات تشغل حيزا بعيدا نسبيا عن المناطق السكانية، وكان المسجد أيضا في مكان الصدارة من حيث الموقع والحجم والموقع المتوسط من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قصر السيف العامر من ملامح العمارة التقليدية الكويتية

يمثل الباب الرئيسي عنصرا مهما في البيوت الكويتية القديمة

المنطقة السكانية، وكما سبق ذكره فقد كانت الممرات ضيقة،والمساكن متقاربة، وذلك لترابط وعمق العلاقات، وطلبا للأمن والتعاون الدائم بين الجميع في أثناء بناء أي مسكن من مجلس للضيافة وإظهار الكرم، وهي من عادات العرب الأصيلة، مما دعا المصمم إلى جعله في مقدمة السكن، وإبراز النواحي الجمالية فيه بأعمال الجبس والنقوش.

٣ - المؤثرات المناخية:

السؤال الآن: إلى أي حد كان للناحية المناخية التأثير في الطابع المعماري؟ والإجابة عن هذا السؤال هي: دراسة مدى نجاح مبانينا القديمة في حل المشكلات المناخية، إلى جانب تحقيقها لمتطلبات الأفراد.

وعلى هذا الأساس نجد بالفعل أن ضيق الممرات وانحناءها مع تقارب وتلاصق المساكن، يؤدي إلى إعاقة حركة الرياح الحارة المحملة بالرمال، فضلا عن تقليل سرعتها، مما يؤدي إلى احتفاظ الهواء وإلى حد جيد ببعض البرودة في أثناء الليل، مما يساعد على تلطيف الحرارة نهارا، وتلاصق المساكن يؤدي إلى تظليل بعضها على بعض حماية من أشعة الشمس، كذلك كانت العلاقة بين المبنى والشارع، حيث كان الفناء الذي كان يؤمن الإضاءة والتهوية الطبيعية مع وجود حاجز «سور» حتى يؤمن الخصوصية والراحة والهدوء أيضا إلى جانب الحماية من أشعة الشمس، كذلك كانت الفتحات «النوافذ» بالمسكن متوسطة المساحة، وأحيانا كثيرة ملونة مما يخدم هدفين، الأول: الجمال الشكلي مع الخصوصية، والثاني: تقليل أشعة الشمس النافذة من الحجرات.

وبداية كانت مراعاة الاتجاهات في أثناء بناء المسكن حتى يتجنب سطوع الشمس عليها أو تجنبها مواجهة الرياح الحارة المباشرة على المداخل، ولذلك أيضا ظهرت فكرة الليوان، وهو ممر أمام الغرف وله سقف مثل «الفرندا» لحماية مداخل الحجرات من أشعة الشمس.

وعرف المعماري القديم طبيعة المواد وخواصها، فاستخدم الطين والجبس لتغطية الحوائط والسقف، وكان لذلك الأثر الكبير في تخفيض الحرارة داخل الغرف. واستخدم فتحات مستطيلة الشكل أعلى الأبواب وملاقف الهواء، وفتحات البادجير، أما في الأسواق فكانت تغطى الممرات التي تربط بين المحال مع وجود بعض الفتحات العلوية، وظهرت القباب بالمساجد، وبالنسبة لميسوري الحال كانت المسطحات الخضراء بجانب ما سبق لتلطيف حرارة الجو وإعطاء المنظر الجمالي البديع.

٤ - المؤثرات الاقتصادية:

اعتمدت الكويت اقتصاديا على صيد اللؤلؤ والأسماك، ورعي الأغنام والتجارة وقليل من الزراعة يتمثل في زراعة النخيل، ونظرا لهذه الظروف اضطر المعماري إلى استخدام كل الوسائل المتاحة لديه محليا في البناء، فكانت الحجارة تقطع وتنقل من البحر، واستخدم الجبس بصورة كبيرة، كما استوردت الأخشاب من الهند أو أفريقيا.

أيضا اتبع المعماري الأسلوب السهل في التصميم والبناء، من حيث شكل ومساحة وعدد الحجرات، أما بالنسبة لذوي الدخل العالي فكان البناء مكونا من طابقين، واهتم الجميع ببناء المجالس وتزيينها حرصا على العادات العربية من الكرم والضيافة من جهة، ومن جهة أخرى لأنها واجهة وعنوان للمسكن، وقد لوحظ التعاون الكبير بين الجميع في حالة البناء العامة، والمساجد بصفة خاصة، وبالتالي أدى هذا إلى ضغط النفقات.

على شاطئ البحر في مدينة الكويت كانت تقوم بيوت الأغنياء، وذوي الحيثية من أهلها، فيما عدا قصر الشيخ الذي شيد بعيدا عن البحر، وما يستخرجونه منه فكان منهم أصحاب السفن التجارية وقباطنتها، وتجار اللؤلؤ وملاك مراكب صيده وكانت بعض العائلات تجمع بين كل هذه الأعمال والمهن، وبين هذه المنازل الكبيرة التي يملكها كبار التجار والأثرياء.

”كانت الديوانية تتميز بالأبواب الضخمة الأنيقة المصنوعة من خشب الساج التي يمكن أن تترك مفتوحة لتكشف مدخلا عريضا توضع على جانبه «الدكة» المبنية من الطين حيث يجلس صاحب البيت وزواره وضيوفه“

كانت تقوم منازل أصغر يملكها الأهالي الذين يعملون لدى أصحاب الأموال أو يشغلونهم لحسابهم مثل بنائي السفن أو العمال الذين يقومون بإصلاحها والبحارة وصيادي اللؤلؤ، وصائدي السمك وكان من الطبيعي والوضع كذلك أن يوجد في أعلى كل مسكن من هذه المساكن المتواضعة دوارة ريح بسيطة لمعرفة اتجاه الريح تصنع عادة من قائم من الخشب وقطعة مربعة من قماش الشيت «قطويلة» إذ كانت معرفة اتجاه الريح ضرورة حيوية لكل فرد يحصل على عيشه من بحر عرف بعواصفه الضارية المفاجئة.

وعلى الرغم من أن المدينة كانت تعتمد في حياتها أساسا على البحر، ويتأثر طابعها بهذه الحقيقة فإن الكويت كانت تتميز بشخصية أخرى تتمثل في المباني الفقيرة التي كانت تقع في أطراف المدينة المطلة على الصحراء، والتي كان معظم سكانها من البدو الذين ما زالوا يرتبطون ارتباطا وثيقا ببدو الصحراء الرحل، ويعتمدون مثلهم على الصحراء في كسب عيشهم، وعلى الرغم من قلة الفروق الحضارية بين الأهالي الذين سكنوا المدينة على مر أجيال متعاقبة وبين الأفراد القبليين الذين لم يستقروا في منازل المدينة إلا مؤخرا فإن هذه الفروق كانت واضحة ومتميزة. وكان كل بيت يعمر بعدد كبير من الأفراد الذين يكونون عائلات موسعة، فإلى جانب الوالدين وأطفالهم كان البيت يضم في الغالب واحدا أو اثنين من الأجداد، ثم واحدة أو أكثر من القريبات المطلقات أو المترملات، كذلك كان هناك سيل لا ينقطع من الخالات والعمات وأبناء العمومة الذين كانوا يفدون على المنزل طلبا للمأوى في كل وقت.

وإلى جانب هذا كانت العائلات الموسرة تحتفظ عادة بستة أو سبعة من الخدم من الجنسين معظمهم من العبيد والسود. وكان يحدث أحيانا أن يتزوج أحد هؤلاء العبيد السود المخلصين، وهو عادة الذي يتولى إعداد القهوة لرب البيت ويقوم على شؤونه الخاصة من إحدى البنات اللائي يقمن بالخدمة وحينئذ تخصص له غرفة مستقلة في المنزل، وعندما ينجب كان يمكن لأولاده أن يختلطوا في حرية كاملة مع أولاد سادته داخل البيت، وكانت مباني الجناح الخاص بالحريم في المنزل تتكون عادة من طابق واحد، ولكن كانت أحيانا تبنى غرفة علوية في الطابق الثاني ويمكن الوصول إليها عن طريق سلم خارجي يبدأ من الساحة «الحوش» المزخرفة بمشربية»، ولم تكن هذه النافذة تستعمل لغرض التهوية فقط، بل كانت تعطي الفرصة لمشاهدة ما يدور في الشارع.

ويعكس الأسلوب المعماري للكويت القديمة بوضوح تام النمط التقليدي بالفصل التام بين مجتمع الرجال ومجتمع النساء، ولكن في الوقت نفسه يوضح وجود

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الساحة المكشوفة في وسط مبانيهم أن الكويتيين كانوا يستمتعون بالمعيشة في الهواء الطلق إلى حد كبير حتى داخل بيوتهم.

وكانت منازل الأثرياء منهم تضم عادة ساحتين متجاورتين، ساحة تخص «الحرم» حيث تعيش النسوة بعيدا عن أعين الغرباء بينما يقضي الرجال أوقاتهم في الساحة الأخرى المعروفة باسم الديوانية، وفيها قاعة استقبال للرجال حيث يقضون وقتهم في مقابلة أصدقائهم وزملاء عملهم والتسلية معهم.

وكانت الديوانية هي الجناح المفتوح من المنزل الذي يسهل التردد عليه دون تحرج إذ كان يفتح عادة على شارع رئيس. وكان من الأشياء التي يمكن أن تتميز بها الديوانية الأبواب الضخمة الأنيقة المصنوعة من خشب الساج التي كانت تترك مفتوحة في كثير من الأحيان لتكشف مدخلا عريضا توضع على جانبيه الدكة المبنية من الطين حيث يجلس صاحب البيت وزواره وتابعوه، وكثيرا ما كان يستعاض عن هذه الدكة الداخلية بمقاعد حجرة أخرى تبنى على امتداد الجدار الأمامي للمنزل، أما القاعة التي يستضيف صاحب البيت فيها ضيوفه الرجال فكانت تقع عادة بجوار المدخل مباشرة، ويكون لها مدخل آخر من جهة الساحة أيضا، وهي المكان الوحيد في المنزل الذي يمكن أن يحتوي على نوافذ تقع على الشارع ولم تكن في هذه النوافذ في الغالب أي ألواح زجاجية ولكن كان لها قضبان حديدية ومصاريع خشبية، وفي بعض البيوت التي كانت تبنى في اتجاه معين لتستفيد بأكثر قدر ممكن من الريح السائدة كانت توضع فتحات تفتح عند مستوى أرضية القاعة إلى حوالى ارتفاع متر ونصف المتر.

وقد تفنن عمال البياض «الجص» في زخرفة حجرات استقبال الرجال وذلك بعمل حواف مضلعة رقيقة مزركشة بالحائط أو بحفر تكوينة هندسية على شكل الزهور تكشف عن طين الحائط الداكن اللون الموجود تحتها، ولكن هذه التفاصيل الزخرفية لم توجد بالطبع إلا في بيوت الأثرياء فقط، وفي بعض الأحيان كان يوجد موقد للقهوة الذي كان له أهمية خاصة في حجرة خاصة في الديوانية، بحيث يكون مكانه حينئذ في طرف الحجرة البعيدة عن الباب، وكان هذا الموقد يزين بصف طويل من الأواني النحاسية اللامعة ترتب حسب أحجامها المتدرجة، أما في الأحيان الأخرى فكان الخدم يقومون بصنع القهوة في حجرة منفصلة ثم يأتون بها إلى الديوان لتقديمها للضيوف.

وكان من الأشياء المفضلة في بيوت الكويت بناء الليوان «وهو مظلة مسقوفة محمولة على أعمدة» على طول الجدران الداخلية المطلة على الساحات المكشوفة، وهذه الشرفات تأخذ أشكالا مختلفة، تُحمل أسقف بعضها على سلسلة من العقود المدببة البسيط، أما أسقف البعض الآخر وهو الأكثر شيوعا فكان يحمل على أعمدة خشبية تتشابه عادة في تصميمها ولا تختلف إلا من حيث النقوش المخططة البارزة التي تزدان بها رؤوسها التيجانية.

وكانت الشرفات أحيانا تمتد على جانب واحد أو جانبين فقط من جوانب الديوانية، أما في جناح الحرم فكان الليوان غالبا ما يحيط بالجوانب الأربعة للساحة، وفي أحد بيوت الشيوخ كان الليوان يمتد على جميع جوانب الدور العلوي بالإضافة إلى الدور الأرضي وهذا النظام يميز بيوت نجد، ولكنه نادر الاستعمال في الكويت نسبيا.

وكان الوصول إلى ساحة الحرم يمكن من مدخل بطرف ساحة الديوانية المجاور له ولكن كان للسيدات باب خاص بهن يفتح على زقاق أو شارع آخر، ويقام دائما أمام الباب من الداخل جدار ساتر يمنع أي عابر في الطريق من كشف ما يدور في الساحة الخاصة بالنساء.

والواقع أن أهل البيت من الحريم لم يكن يشعرن مطلقا أنهن حبيسات داخل بيوتهن، إذ ان

> ”ضيق الممرات وانحناؤها مع تقارب وتلاصق المساكن، يؤدي إلى إعاقة حركة الرياح الحارة المحملة بالرمال، فضلا عن تقليل سرعتها، مما يؤدي إلى احتفاظ الهواء ببعض البرودة في أثناء الليل مما يساعد على تلطيف الحرارة نهارا“

الساحة كانت تعطي إحساسا بالاتساع وفيها مجال كبير للحركة بحيث لم يكن هناك شعور بالاكتظاظ والازدحام، وقد استخدمت هذه الساحة في معظم أوقات السنة كمكان تجتمع فيه النساء مع صديقاتهن لاعتبار الطقس ا لحار وكانت بذلك تقوم مقام حجرة الاستقبال التي لم تكن تتوافر عادة في هذا الجزء من المنزل، وفي حياة البيت اليومية العادية كانت سيدة المنزل والأطفال يختلطون معا في جو من الألفة السارة، وفي فصل الشتاء تبقى سيدة الدار بداخل المنزل حيث يستعمل موقد فحم متنقل موضوع داخل صندوق نحاس يوضع على أرجل قصيرة يسمى «دووه» لتدفئة حجرتها ولكن أبواب الحجرة تترك مفتوحة دائما خوفا من امتلاء الحجرة بغازات الفحم الخانقة.

وكان الواجب ألا تخلو حجرة النوم الرئيسة في البيوت الموسرة من السرير الهندي الكبير ذي الأعمدة الأربعة، الذي كان يعتبر أحد دلائل الثراء المرغوب فيه، أما الطفل الصغير فكان يخصص له مهد جيد التهوية مصنوع من سعف النخيل، وكانت العادة في الماضي حتى الثلاثينيات من القرن الحالي أن تمتلك كل سيدة صندوقا كبيرا مطوقا بأطواق من النحاس يسمى «صندوق مبيت» تحتفظ فيه بملابسها ومستلزماتها، كما كان بكل حجرة من حجرات النوم عدد من السلال المغطاة والحقائب الكبيرة المصنوعة من الصفيح تخزن فيها الأشياء نفسها.

أما حجرات النوم الأخرى من الحريم فلم تكن تحتوي على أقل القليل من قطع الأثاث، ولم تكن تستعمل فيها الكراسي أو المناضد على الإطلاق، ومن دون أثاث يحدد الغرض من حجرة معينة، كان يمكن استعمال معظم الحجرات حسب ما تمليه الظروف الطارئة، فمرتبة تفرش على الأرض يمكن أن تستخدم كسرير للنوم بالليل، ثم تستعمل للجلوس في أثناء النهار، وكان كل فرد من أفراد البيت يستعمل لحافا قطنيا يصنع محليا كفراش وغطاء للنوم، يلفه حول نفسه بحيث يغطيه من رأسه إلى قدميه، ثم يطويه بعيدا في أثناء النهار، وتحل محله وسائد ترص على المراتب الموضوعة على الأرض ليستند عليها الجالسون، وبهذه الطريقة تتحول الحجرة إلى غرفة جلوس خلال اليوم.

وفي الوقت الذي كان تفرش فيه حجرة استقبال الرجال بالسجاد العجمي والأبسطة، كانت تفرش حجرات الحريم بالحصير المجدول من القش أو سعف النخيل الذي كان يمتاز ببرودته تحت الأقدام وبسهولة تنظيفه بمجرد نفض القذارة منه خارج الحجرة.

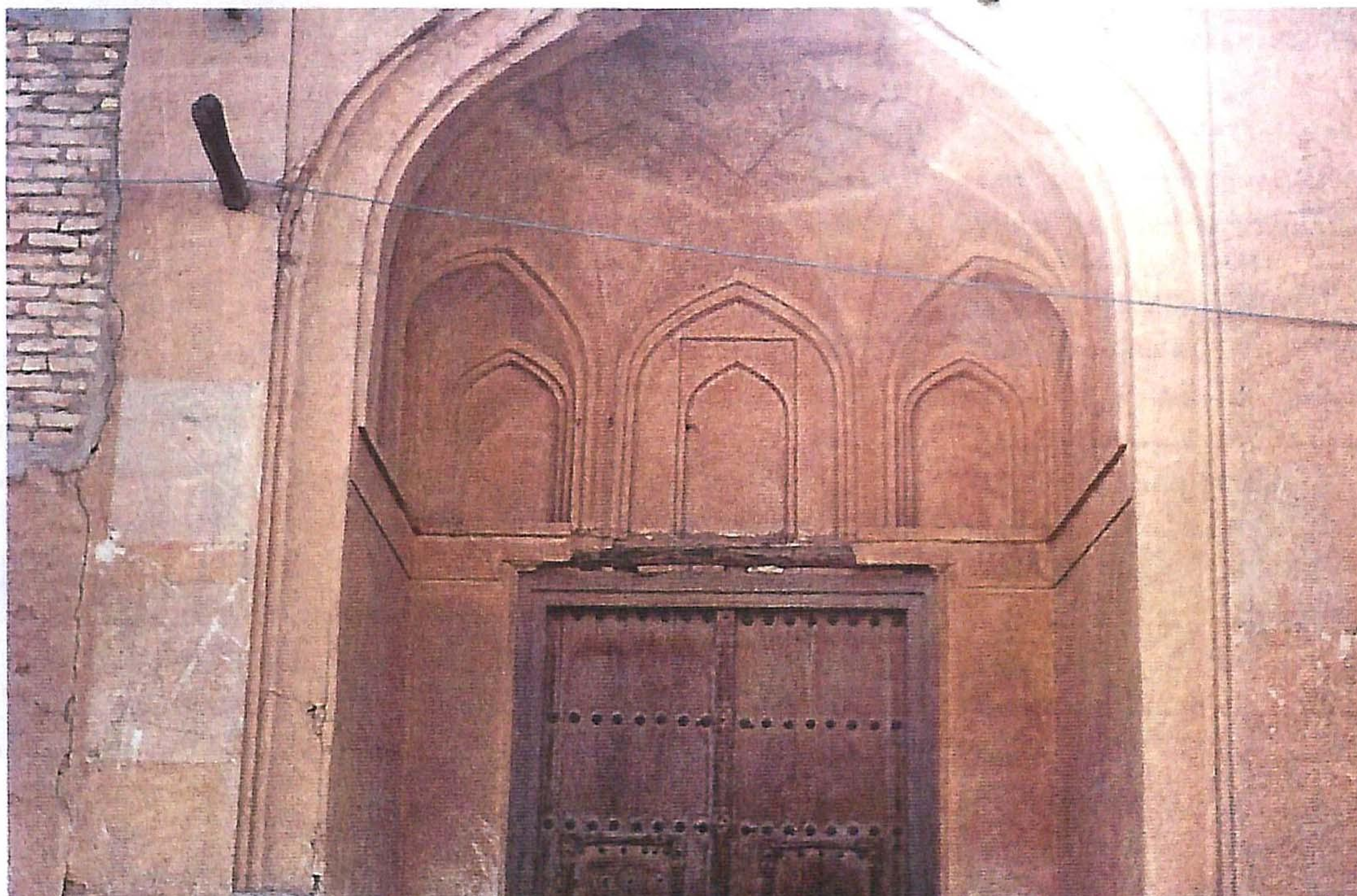
وكانت المنافذ الوحيدة للضوء داخل الحجرات المطلة على حوش الحريم هي الأبواب، إذ لم توجد نوافذ في هذا الجزء من المبنى على الإطلاق، ولكن كانت هناك سلسلة من الكوات المستطيلة التي تستعمل كرفوف ترص عليها زجاجات ماء الورد أو حليات بسيطة للزينة، وبهذا تعطي بعض الزخرفة للجدران العارية.

وعلى الرغم من أن الكويت تعرف بطقسها الجاف، فإنه في فصل الشتاء قد تسقط بها بعض الأمطار المفاجئة التي قد تكون مخربة نتيجة لشدتها، ولهذا السبب كان لا بد أن تبنى أسطح المنازل بحيث تميل قليلا من أحد النواحي «أحيانا إلى الداخل لسكب المياه في الخزان الأرضي» حتى تنصرف مياه الأمطار بسرعة من خلال المزاريم الخشبية التي تبرز إلى الخارج لمسافة كافية تضمن سقوط المياه بعيدا عن المنزل، خوفا من تجميعه حول جدرانه المبنية من الطين، وتزود هذه المزاريم أيضا بشفة خشبية لتنظيم كمية الماء المتساقطة منها، كذلك يحاط السطح بين المزاريم بسور يبنى بارتفاع قليل ليمنع المياه من السطح من دون رابط.

وتزدان الأركان الخارجية لسطوح كل البيوت الكويتية تقريبا ببروزات مثلثة الشكل تشبه آذان القطط، وهذه البروزات تكون بسيطة خالية من أي زخرفة.

وسطح المنزل الكويتي يكون جزءا مهما منه إذ يكثر استعماله خاصة في الصيف حيث تنام العائلة عادة في الليالي الحارة، وعلى الرغم من خلو السطوح عادة من الحواجز الفاصلة، إنه في المنازل الأكثر ثراء كان يوجد مكان مستور خاص بالنساء يكون عادة على شكل حجرة بثلاثة حوائط فقط فتفتح فيها فتحات لمرور الهواء، إذ كان من المهم أن يشعر الإنسان بحركة الهواء فوقه.

هذه التفاصيل المعمارية الدقيقة، تؤكد ريادة المعماري القديمة وابداعه في عمله طبقاً لما تمليه عليه ظروف المكان ◆



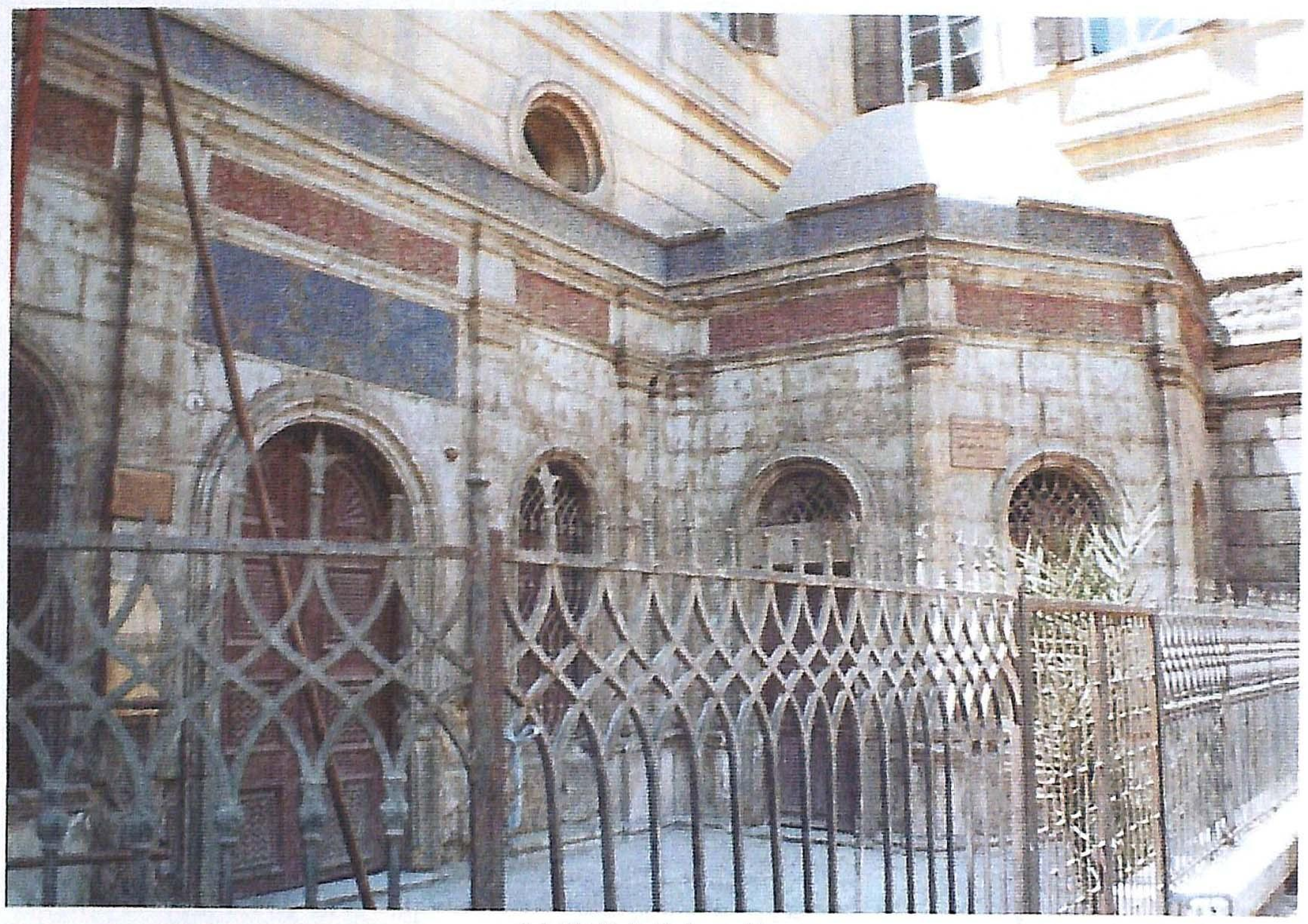
ديوانية البدر بمدخلها وبابها الضخم

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«سبيل» كلمة معناها عين المياه، وهي مشتقة من مصطلح أسبل الماء بمعنى مده، وقد عرفت مصر الأسبلة منذ العصر المملوكي، لكنها كانت منتشرة في الجزيرة العربية حتى قبل ظهور الإسلام. الآن وبعد مرور مئات السنين، أصبحت هذه الأسبلة رموزاً تاريخية شاهدة على ريادة المعماري القديم، في تصميم وتشييد أبنية تناسب البيئة، وتحقق الغرض من إنشائها، ومعبرةً عن روح العصر الذي تم بناؤها فيه.

هشام فؤاد - مصر

الغرض من إنشائها سقي الفقراء وعابري السبيل


مدخل سبيل السلطان قايتباي

الأسبلة.. دليل على ريادة فن العمارة الإسلامية

عصر الأسبلة هو عصر الإنسانية والرحمة وسمو وعظمة الحضارة الإسلامية، ودليل مؤكد بأن الأغنياء كانوا يراعون حقوق الله، هذا هو رأي آخر الرحالة الأوروبيين بعد زيارته لمصر في القرن الخامس عشر، وشاهد هذا الكم الهائل من الأسبلة والذي تجاوز الثلاثمائة سبيل في العصر المملوكي وحده.

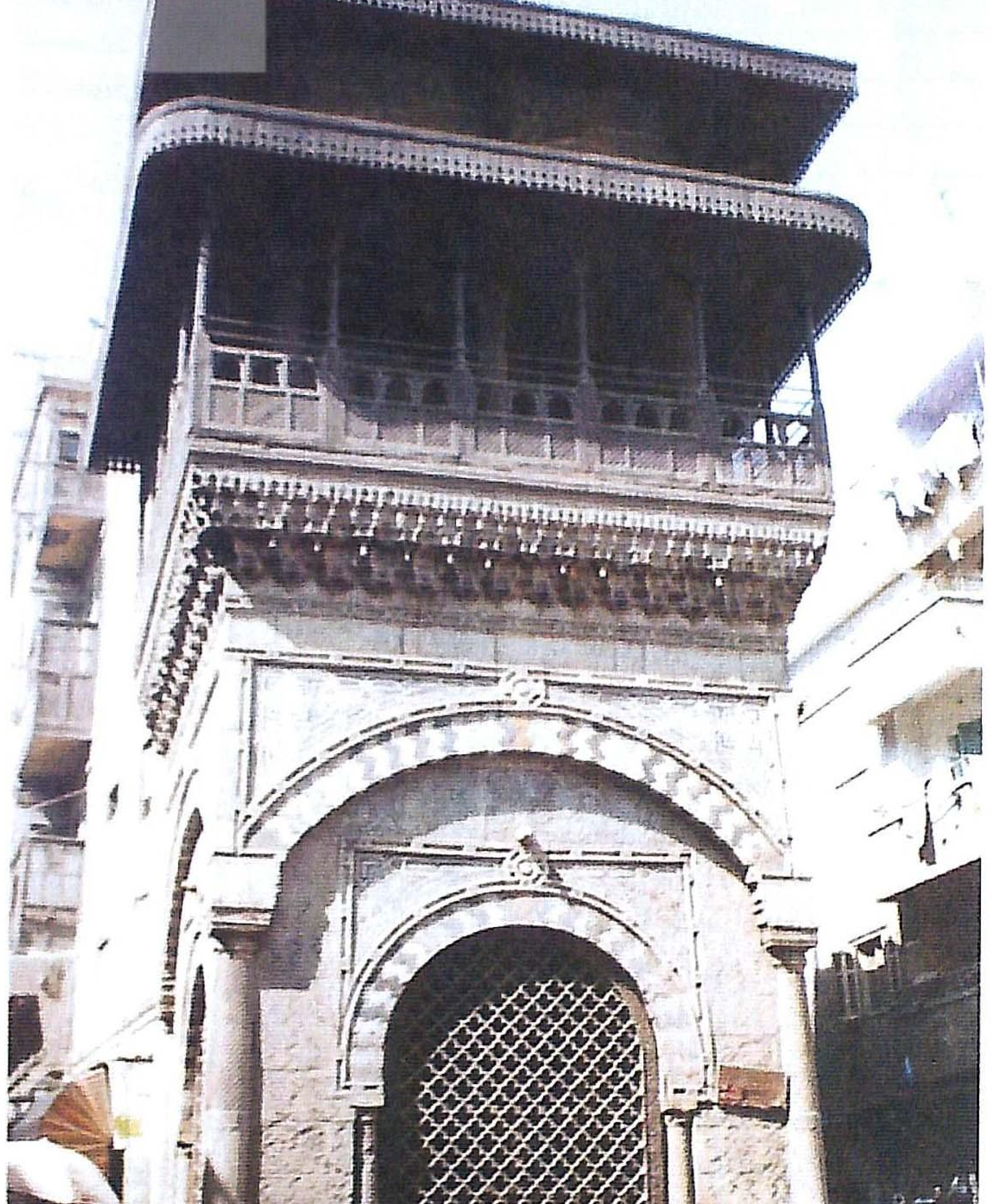
لم يقتصر وجود الأسبلة على مصر وحدها بل كانت منتشرة في جميع أرجاء الدولة الإسلامية، وقبل ظهور الإسلام في الجزيرة العربية حيث كانت قريش تشرف على سقاة الحجيج لبيت الله الحرام، فحرصت على المحافظة على ماء بئر زمزم لما له من قدسية لدى زوار البيت الحرام وحرصهم على شربهم منه إلى وقتنا هذا لقول رسول الله صلى الله عليه وسلم (ماء زمزم لما شرب له).

ولما كانت الطهارة أمراً حيوياً وضرورياً في الإسلام، حيث ربطها الله سبحانه وتعالى بالعبادات ربطاً وثيقاً، فكان من أهم مظاهر الطهارة وجوب الوضوء قبل كل صلاة. وعليه كان لابد من توفير مصادر المياه في كل مسجد لتيسير الوضوء للمصلين.

ومن هذا المنطلق، حرص المسلمون حرصاً شديداً على توفير مصادر المياه في الحرم الشريف، وذلك من خلال حفر الآبار وإنشاء الصهاريج والأسبلة في ساحة الحرم لتخزين مياه الأمطار التي تهطل بغزارة في فصل الشتاء، وذلك للاستفادة منها بقية فصول العام.

ظهرت كلمة «سبيل» بمعنى عين المياه، وما لحقها من مصطلح معماري في الفترة المملوكية والتي تبلورت عن فكرة عمل الخير (في سبيل الله).

حيث إن تيسير الماء للناس من الأعمال الخيرية التي ينطبق عليها ثواب الصدقة الجارية حتى بعد وفاة فاعلها، علماً بأن فعل الكلمة هو «أسبل» بمعنى «صب الماء».


أسبلة زمان بحي الحسين

وقد استمرت ظاهرة إنشاء الأسبلة في الفترة العثمانية والتي امتازت بطابع معماري خاص ومميز.

وتذكر المراجع التاريخية أن كلمة «سبيل» مشتقة من المصطلح العربي «أسبل الماء» بمعنى مده، ولقد عرفت مصر أسبلتها منذ العصر المملوكي، وكان سبب إنشاء هذه الأسبلة هو عمل الخير فقد قام بإنشائها الأغنياء للفقراء الذين لا يستطيعون الحصول على المياه من الساقين.

كما أنشئت أيضاً لسقاة عابري السبيل والدواب، ابتغاء مرضاة الله، لذلك كان إنشاؤها يتم على الطرق الرئيسية عادة.

ووصل عدد هذه الأسبلة إلى حوالي ثلاثمائة سبيل، ويتكون السبيل من طابقين فقط الأول: ما يعرف بالصهريج المخصص لتخزين المياه، وهو إما أن يكون كبيراً أو صغيراً بحسب حجم المنشأة وقدرة المنشئ المالية والمساحة المخصصة أيضاً، وقد اتخذ شكلاً قريباً من المربع أو المستطيل ومغطى بقباب غير عميقة محمولة على عنقود يرتكز على أعمدة.

الثاني: شُيد على مستوى الأرض أو فوقها بقليل، ويتم الدخول له غالبا من مدخل مشترك، وباب منفصل، ويتكون هذا الطابق من حجرة التسبيل يلتف حولها باقي الملحقات، ولما كانت هذه الحجرة بملاحقها هي الجزء الظاهر على سطح الأرض فكانت تخضع لظروف عديدة منها: الموقع والمساحة المخصصة للبناء والأساليب الفنية المختلفة.

وأدى هذا إلى اختلاف أشكال الأسبلة وأنماطها من وقت لآخر ومن سبيل لآخر.

وحجرة التسبيل هي أساس الطابق الذي يعلوه الصهريج مباشرة وتقوم بخدمة الجمهور في تزويده بالماء من خلال «الشاذروان» المخصص لتبريد الماء، وشبابيك التسبيل التي يتردد عليها الجمهور، وأحواض الشرب، ومصطبة لصعود المارة عليها لتناول الماء.

وقد جرت العادة أن تقام الأسبلة في نواصي المساجد والمنازل والمنشآت الأخرى أو المجاورة أو تكون مستقلة بذاتها كسبيل «كتخدا» بالنحاسين كما كانت هناك مواعيد محددة لفتح الأسبلة للجمهور يحدده المنشئون، وقد اختلفت هذه المواعيد من منشئ لآخر حسب إمكاناته.

ولقد اعتبر المؤرخون أن الأسبلة من أبرز عناصر الرحمة في هذه العصور حتى أن أحد الرحالة الأوروبيين علق في القرن الخامس عشر بعد أن رأى هذا العدد من الأسبلة قائلا: «إن ما نراه من الأسبلة في أي مدينة إسلامية دليل على سمو خلق أهل المدينة».

وفي العصر المملوكي كان يوجد في القاهرة وحدها أكثر من ثلاثمائة سبيل، وعندما جاءت الحملة الفرنسية إلى مصر أحصى علماؤها ٢٦٦ سبيلاً حتى قال أحدهم إن هؤلاء الناس أقرب إلى الرحمة والإنسانية من كافة شعوب العالم.

أما المرحوم الدكتور عبدالرحمن زكي فقد أحصى أسبلة القاهرة الباقية إلى يومنا هذا فكانت ٦٥ سبيلاً وأكثرها، للأسف الشديد، يعاني من الإهمال وفي طريقه للاندثار.

يعتبر سبيل السلطان قايتباي من أشهر وأجمل أسبلة العصر المملوكي حيث تطالع الناظر واجهتان

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

شامختان كسيتا بالرخام الملون تعلوهما لوحة عسلية اللون كتب عليها «أمر بإنشائه»، ويعلو هذا السبيل «كتاب» لتعليم الأطفال وتحفيظهم القرآن الكريم.

وفي حي النحاسين يوجد سبيل الأمير عبدالرحمن كتخدا عند تقاطع شارع المعز بشارع التمبكشية وكان يعرف قديما بسبيل «بين القصرين» وجدران هذا السبيل الداخلية مزينة ببلاطات القيشاني المزخرفة، وفي الوسط صورة الكعبة المشرفة على البلاطات الربعة.

ولقد لفت هذا السبيل أنظار العديد من الفنانين الأوروبيين فقاموا برسمه مثل «أوين كارتر»، وقد التقطت أول صورة فوتوغرافية له عام ١٩٠٠.

والجدير ذكره أنه يوجد سبيل آخر يحمل الاسم نفسه. وسبيل قايتباي يعتبر من أهم أسبلة الحرم الشريف والقدس خاصة، وفلسطين وبلاد الشام عامة. ذلك أنه النموذج الوحيد والفريد من نوعه في المنطقة والتي عرفت بالأسبلة القايتبائية (المملوكية) في مصر.

يقوم هذا السبيل مقابل مكتبة الأقصى (المدرسة الأشرفية) في الجهة الغربية لساحة الحرم الشريف حيث بني فوق ماء عامر حتى يومنا هذا.

ويتألف مبنى ا لسبيل من غرفة قوامها أربع واجهات معمارية تعلوها قبة حجرية كروية أقيمت على مثلثات كروية شكلت رقبة حجرية مضلعة. وقد فتح في واجهاته الثلاث شبابيك مستطيلة الشكل أما الواجهة الشرقية فقد فتح فيها باب للسبيل.

وقد زخرفت القبة من الداخل والخارج بزخارف نباتية نافرة جاءت في غاية الجمال، وقد اشتهر هذا النمط من القباب في مصر في الفترة المملوكية البرجية ونخص بالذكر عمائر السلطان قايتباي الشهيرة في مصر. حيث لا نكاد نجد نموذجاً آخر لهذه القباب في فلسطين سوى هذه القبة.

فضلاً عن العناصر المعمارية والفنية التي أغنت واجهات السبيل الأربع حيث زينت بالعناصر المعمارية والزخرفية المملوكية والتي اشتملت على صفوف الحجارة المشهرة باللونين الأحمر والأبيض والأعمدة الركنية المزخرفة والإطارات الميمية التي أحاطت بالشبابيك والشريط الكتابي الذي يقوم أعلى الواجهات الأربع للسبيل.

كما يوجد في الصاغة سبيل محمد علي باشا وهو سبيل ذو واجهة مكسوة بالرخام، وتعلوه شرفة دائرية من الخشب، والواجهة محلاة بكفايات عربية وتركية.

أما الواجهة المقابلة فتتكون من أربعة أضلاع يغطي كلاً منها شباك

”جرت العادة أن تقام الأسبلة في نواصي المساجد والمنازل، وكان عددها في القاهرة وحدها أكثر من ثلاثمائة سبيل، أثناء العصر المملوكي، أصبحت الآن خمسة وستون فقط، تعاني من الاهمال والاندثار“

نحاسي مصبوب به رسوم بيضاوية تتخللها زخارف مورقة، وأضلاعه كسيت بالرخام من أسفلها إلى أعلاها، وحليت خواصر عقود الشبابيك بزخارف مورقة، ويعلو كل شباك لوحة مكتوبة باللغة التركية وتاريخ إنشائه عام ١٢٤٤هـ يعلوها عقد بداخله زخارف، وقد رسمه الفنان العالمي «ليفر».

ومن أشهر الأسبلة أيضاً سبيل أم عباس وقد أنشأت السبيل والدة عباس الأول ثالث الولاة من أسرة محمد علي الذي تولى الحكم في العام ١٨٦٧م، ويتميز باتساع بنائه وأرضيته الرخامية، وسقفه المنقوش بالأصباغ الذهبية ونوافذه المشكلة من النحاس الأصفر ونقوشه القرآنية المكتوبة بماء الذهب.

سبيل آخر ما زال شاهداً على عظمة المعماري القدير هو سبيل خسرو باشا الوحيد، وكان خسرو باشا أحد ولاة مصر المعينين من قبل الدولة العثمانية نيابة عن السلطان سليمان خان بن سليم الأول، وعرف عن خسرو حبه الشديد للعمارة.

ويقع السبيل مواجهاً لمجموعة السلطان المنصور قلاوون، وترجع أهميته التاريخية لكونه ثاني الأسبلة المستقلة بذاتها بعد سبيل قايتباي بالإضافة إلى أقدم الأسبلة العثمانية، وأكثرها بقاء وتألقاً، وعلى الرغم من كونه عثماني المنشأ فإن عمارته وزخرفته يغلب عليها الطراز المملوكي، وتتكون الواجهتان على شباك على هيئةمستطيل مصنوع من النحاس على شكل هندسي يتوسطه لفظ الجلالة «الله» ويعلو شباك السبيل عتب الرخام الأبيض والمعشق وعقد يحيط به مجموعة من الإطارات المربعة والمستطيلة تزينها زخارف هندسية محفورة في الحجر ويفصل بين واجهة السبيل والكتاب فاصل حجري مكتوب عليه اسم المنشئ وتاريخ البناء، وتعلو السبيل واجهة منسجمة الشكل متناسبة الأوضاع مكونة خشب الخرط وباكتيان على شكل حدوة الفرس ويعلوهما زخرف خشبي أقيم على كوابيل.

وعلى الرغم من توقف الأسبلة عن القيام بدورها لعوامل عديدة أولها التطور الحضاري وآخرها الإهمال كل هذا أدى إلى ظهور الأسبلة الحديثة والتي تختلف اختلافا كليا في الشكل مع الأسبلة القديمة، ولكنها تتفق معها جوهريا في ابتغاء مرضاة الله وريّ ظمأ العطشان وعابري السبيل.

وهذه الأسبلة تختلف أيضاً حسب امكانات أصحابها ومنها الأسبلة التي توضع أمام المساجد وهي عبارة عن ثلاجات ملحق بها عدد من صنابير المياه التي تتدفق عند فتحها بمياه مثلجة، وهناك أيضاً أصحاب المحال التجارية قاموا بوضع عدد من الثلاجات أمام محالهم، وبعضهم قام بوضع أزيرة للمياه مصنوعة من الفخار ويتم ملؤها بالمياه، ولأنها مصنوعة من الطمى، ويتم حرقها داخل أفران مخصصة لذلك فهي بمنزلة ثلاجة طبيعية تقوم بتبريد المياه بها دون إحداث أي أضرار بالبيئة.

ولا يقتصر وجود مثل هذه الأسبلة على الأحياء فقط فكثيرا ما نجد أحد هذه الأسبلة التي قام بوضعها أحد أقارب المتوفي واعتبارها بمنزلة صدقة جارية عليه.

لكن للأسف الشديد هنالك أخطار متعددة على الأسبلة منها خطر المياه تحت السطحية، وتعديات البشر على الأسبلة بالبناء فوقها أو في داخلها، وعدم وجود وعي كاف بين الجماهير بقيمة هذه المباني الأثرية، وأيضاً خطر التعديات، وخير مثال لذلك سبيل أم عباس نجد أن مدرسة «بنبا قادن» الإعدادية بنيت بالكامل فوق سقف السبيل.

سبيل أم عباس بحي السيدة زينب

إن ما تملكه القاهرة من أسبلة تاريخية يتعرض للاندثار والتداعي أمام عوامل الزمن فيجب ألا ننظر إلى هذه التحف على أنها منشآت وأبنية عادية. بل يجب أن تمتد إليها يد الصيانة والترميم والمحافظة عليها، باعتبارها تحفا معمارية نادرة من روائع فن العمارة الإسلامية، ورمزاً من رموز الحضارة الإسلامية الباقية لتدل على مدى عظمة هذه الحضارة.

لذا فإننا نناشد هيئة الآثار المصرية، ووزارتي الأوقاف والثقافة ضرورة الإسراع بترميم وتجميل هذه الأسبلة وإزالة آثار الزمن عنها ليعود لها بهاؤها ورونقها وجمالها ◆

سبيسل وكتاب الأشرف قايتباي

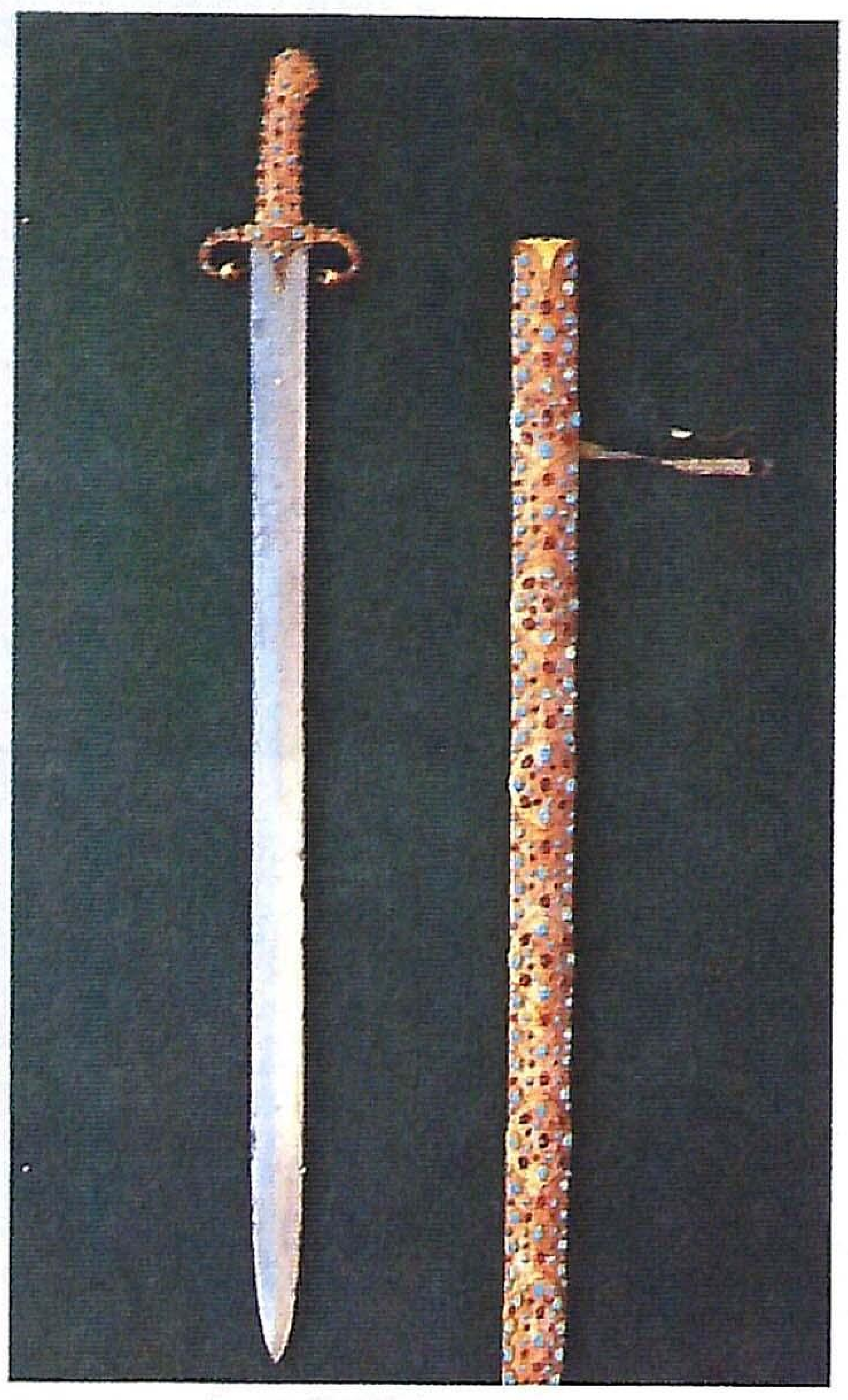
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على مدار التاريخ العربي والإسلامي، احتل السيف مكانة خاصة ومتميزة، باعتباره السلاح الأول الذي استخدمه المسلمون في قتالهم لتثبيت أركان دينهم الجديد ودولتهم الناشئة. وحظيت صناعة السيوف بقدر كبير من الاهتمام، وتحولت إلى فن عريق يظل شاهدا على أهمية الفن الإسلامي، وقدرة الفنان العربي على التجديد والابتكار.

الكويت - أشرف محمود

كان رمزا للسيادة والقوة والسلطة

تطور فن صناعة السيوف



سيف ينسب إلى الرسول صلى الله عليه وسلم

تتمتع السيوف بمكانة سياسية إلى جانب المكانة الدينية التي حظيت بها في السابق، وكان السيف بالإضافة إلى مكانته الدينية في الإسلام يعتبر علامة مؤكدة للسيادة.

قامت عادة تقليد السيف لمن يتولى الحكم، دليلا قاطعا على ما للسيف من عظيم الاحترام، وما له من مكانة جعلته رمزا للسيادة والسلطان، وقد درج السلاطين العثمانيون، على تقليد سيف أحد الخلفاء السابقين أو سيف أحد آبائهم أو أجدادهم يوم حفل توليهم العرش.

وكان هذا الحفل يقام في مسجد أبي أيوب الأنصاري، الصحابي الذي يعتبر مزاره أحب وأكرم الأماكن في إسطنبول.

وبمثل هذا التقليد، تكون السلطتان الدينية والدنيوية قد تمثلت في الحاكم في وقت واحد.

ولعل الشهرة الواسعة التي اكتسبها السيف الإسلامي في العالم الغربي ترجع إلى سببين رئيسين هما علو مستوى جودته، ومهارة المحارب في استخدامه.

والواقع أن الشهرة التي اكتسبها صلاح الدين الأيوبي وجعلت منه أسطورة في الأدب الغربي لا ترجع فقط إلى مهارته في استخدام السيف فحسب، إنما ترجع كذلك إلى جودة مستوى السيف وإتقان صنعتها آنذاك.

وكان الصلب الشامي الذي صنعت منه السيوف الإسلامية في ذلك الحين قادرا على أن ينافس في جودته الصلب المستخدم في صناعة سيوف سكان أوروبا الشرقية من «الجرمان» أو سيوف الإسبان أو اليابان.

ولا شك في أن طريقة استخدام المحارب المسلم لسيفه، هي التي حددت شكل هذا السيف. ولم تكن التطورات والتغييرات المستمرة التي تلاحظ على نصل السيف ومقبضه، سوى محاولات جرت من أجل الوصول إلى شكل يكون السيف فيه أكثر ملاءمة للاستعمال في يد المحارب.

وفي الوقت الذي استخدم فيه المسيحيون الأوروبيون في العصور الوسطى سيوفا كبيرة وثقيلة ومستقيمة ذات حدين، كان المسلمون يستخدمون سيوفا ترجع في أصولها إلى سيوف آسيا الوسطى، المقوسة، خفيفة الوزن وذات الحد الواحد.

وهذه المميزات هي التي حققت الهدف المطلوب من السيف في القتال عند المسلمين.

وكان السيف الثقيل المستقيم، في العصور الوسطى يستخدم عادة بكلتا اليدين. وكان المحارب يلوح به في قوس واسع، بهدف أساسي هو أن يوقع بعدوه ضربة تعوق حركته.

أما السيف الإسلامي ذو التقويس الخفيف، فله عدة مميزات بالنسبة للمحارب، حيث حلت حركة الرسغ الدائرية محل حركة الذراع كله، إضافة إلى قدرة السيف على القطع أيضا. وقد ساعد هذا الشكل المحاربين على القتال ببساطة ورشاقة ولوقت أطول خاصة وهم ممتطون خيولهم.

ونظرا لأن السيف سلاح بسيط فقد كانت مجالات تطويره محدودة وهناك علاقة وثيقة بين الطول والعرض والسمك والثقل بالنسبة للسيف الإسلامي المستقيم ذي الحدين.

فلقد مر السيف الإسلامي بتغييرات مهمة في شكله فنراه يتحول من شكله المستقيم ذي الحدين إلى الشكل المقوس ذي الحد الواحد.

طرأ تغيير طفيف على الشكل نتيجة تأثير وافد من آسيا الوسطى، لكن نظرا للارتباط الشديد بين الشكل والاستخدام فإن الأمر لم يكن مجرد تأثير بالغير فقط بل كان متعلقا بطرق القتال المختلفة التي من شأنها بالطبع أن تفرض التغيير في شكل السيف.

انتهت المرحلة الأولى التي بدأت بالسيوف الأموية والعباسية بسقوط الخلافة العباسية العام ٦٥٦هـ/ ١٢٥٨م، وأعقبتها دولة المماليك التي تعتبر بدايتها الحقيقة زمن السلطان المنصور قلاوون (٦٧٨ - ٦٨٩هـ)، ويبدأ عدد السيوف التي ترجع إلى هذه الفترة في الازدياد تدريجيا حتى وقت انتهاء دولة المماليك عام ٩٢٣ هـ/ ١٥١٧م، وأكثر هذه المجموعة أهمية ذلك السيف المعروف باسم «سيف الخلفاء».

وهناك السيف الذي يحمل اسم الخليفة معاوية بن أبي سفيان، وتتميز سيوف هذه الفترة بأنها تحتوي على نصال ذات حدين وهذه تستمر بعرض واحد من عند المقبض حتى طرف النصال غير المدبب حيث لم يصنع هذا النوع ليستخدم في الوخز (الطول أقله ٧٦ سم وأكثره ٩٦ سم) غير أن معظم الموجود من هذا النوع يبلغ طوله حوالى ٨٦.٥ سم.

سيف ينسب للنبي داوود عليه السلام

وهناك نصال ليست لها حزوز، كما يوجد أيضا نصال بها إما دائرة صغيرة واحدة أو ثلاث أو سبع دوائر محشوة بالذهب، وتقع هذه الدوائر أو الثقوب المحشوة بالذهب على جانبي الكتابة الموجودة على النصل وعند طرفه ويتم عمل هذه الثقوب الذهبية بإنزال سلك من ذهب في ثقب دائري مفتوح في جسم النصل ثم يسوى سطح الذهب المنزل في الثقب بسطح النصل الذي يكون متوسط سمكه حوالى ٥ سم. ويعتقد أن هذه الثقوب أو النقاط أو الدوائر الذهبية، كانت تجلب الحظ لصاحب السيف.

ومن الملاحظ أن تطور أشكال السيوف العثمانية بدأ في النصف الثاني من القرن التاسع للهجرة - الخامس عشر للميلاد. وتنحصر وجهات النظر في هذا الموضوع إلى أن معدن الصلب لم يكن متوافرا في الأراضي العثمانية في ذلك العهد بل كان من المواد الثمينة التي تستورد من الخارج، وقد يكون هذا من أسباب اضطرارهم إلى صهر السيوف القديمة لإعادة عمل سيوف جديده منها.

تبدأ نماذج السيوف العثمانية بأربعة تحمل اسم ولقب السلطان محمد الثاني والذي يمثل نموذجا مثاليا للسيوف العثمانية حينذاك بما له من شكل جميل، النصل في هذا النموذج ذو حد واحد مقوس قليلا والظهر سميك، والجزء الذي يلي المهموز حاد من الجانبين ويشكل أكثر من ثلث النصل والطرف المدبب، وإذا عرفنا أن السيف المقوس دخل إلى الأناضول في النصف الأول من القرن السابع للهجرة، أمكننا القول إن هذا الشكل إنما هو نتيجة تطور كان قد حدث منذ مائتي سنة على الأقل.

يتميز اثنان من سيوف محمد الفاتح الأربعة بكونهما مستقيمين وبحدين من الجانبين، وعلى الرغم من تشابه هذين السيفين فيما بينهما فإنهما يختلفان من حيث الجودة، ولعل أحدهما والذي يتمتع بجودة أعلى يرجع في أصله إلى أوروبا أو إلى شمال أفريقيا وقد قُدم هدية للسلطان، ولعل وجود رسوم زخرفية منفذة على جانبي نصله تثبت ذلك.

ثم تطور شكل السيف المقوس في عهد السلطان بايزيد الثاني (٨٨٦-٩١٨ هـ) بصورة أوضح فتغير الشكل العام كثيرا، فالنصل ازداد تقوسا وتضاءل سمك الظهر. ويعتبر السيفان المنسوبان إلى هذا السلطان قريبين جدا في الشبه، من السيف الذي صنعه إبراهيم المالكي للسلطان المملوكي قانصوه الغوري.

و من الملاحظ أن السيف العثماني قد أُهمل تطويره ابتداء من الربع الثاني من القرن العاشر الهجري - السادس عشر الميلادي، ولم يحظ بأي تجديد أو تغيير إيجابي، وإن كل ما حدث فيه من تطور هو مجرد تنويع في الأشكال التي ظهرت زمن السلطانين بايزيد الثاني، وسليم الأول. ونرى في الوقت ذاته أن الشمشير الصفوي، الذي أضيف إلى مجموعة السيوف الإسلامية أواسط القرن العاشر الهجري السادس عشر الميلادي أثر إلى حد ما في التنويع الذي حصل في سيوف هذه المرحلة.

ويعتبر شكل مقابض وواقيات ونصال السيوف العثمانية التي تعود إلى النصف الثاني من القرن التاسع الهجري نتيجة طبيعية لتطور طويل المدى، استمر إلى أن استقر السيف أخيرا في شكله المتوازن.

تتميز سيوف السلطان محمد الثاني بأنها مستقيمة ذات حدين والمقبض مستقيم، ويبلغ طوله مرة ونصف المرة بالنسبة للمقابض العادية. ينتهي المقبض بنتوء في الجانبين كليهما، مما يدل على استخدام حديه.

وعندما تحول المقاتلون إلى استخدام السيف المقوس ذي الحد الواحد، لم يلجأ العثمانيون إلى تقويس مقابضهم ولا إلى استخدام السيوف ذات الحد الواحد، كما حدث في بعض السيوف المملوكية، بل حدث في المقابل أن مال عصص النصل قليلا في السيف المستقيم المنسوب إلى السلطان محمد الفاتح ونرى في مقابض السيوف زمن السلطان بايزيد الثاني شكلا مختلفا، وذلك لأنها كانت تغطى بعظم بعض الأسماك، أصبحت تصنع من الخشب أو الحديد ذي القطعة الواحدة، إضافة إلى ازدياد في التقوس والعرض.

وهناك خط ثالث في مسار تطور السيف الإسلامي، وقد بدأ هذا الخط مع الخط الثاني، ويتضمن نماذج السيوف التي صنعت في إيران وماحولها وفي فترة ما بعد السلاجقة العظام. وقد وصل السيف الإيراني إلى أنضج مراحله في عهد الشاه طهماسب

الأول ٩٣٠ - ٩٨٤هـ / ١٥٢٤ - ١٥٧٦) والشاه عباس الأول (٩٩٦ -١٠٣٨هـ/١٥٨٨ - ١٦٢٩م) في العهد الصفوي.

وقد ظهر السيف الصفوي (الشمشير) في النصف الثاني من القرن العاشر الهجري - السادس عشر الميلادي. وهو يشبه أحد السيوف العثمانية في عهد السلطان سليم الأول في شكله، حيث يشبهه بعض العثمانيين بـ (ذيل الأسد).

ومن المعروف أن معظم السيوف الإسلامية محفوظة ومعروضة حاليا في مجموعتين بإسطنبول: إحداهما بجناح الأسلحة بمتحف طوب ثاني والأخرى بالمتحف العسكري وقد جاءت هذه السيوف الأموية والعباسية والمملوكية والمغربية من جهة واحدة، حيث إنها كانت ضمن غنائم الحرب التي حصل عليها السلطان سليم الأول من مصر ونقلت كمجموعة واحدة إلى إسطنبول وبعد فحصها وتصنيفها وقع الاختيار على ما يعتقد أنه منسوب إلى الصحابة والسلاطين والأمراء. وعلى ما هو جيد الصنع، حسن التطعيم والترصيع ليحتفظ به في السراي، أما ما تبقى فقد نقل إلى دار السلاح.

وتشير السجلات التي تعود إلى فترة حكم السلطان بايزيد الثاني إلى أن السيوف الموجودة في عهده كانت تحفظ في مخزن ملاصق للعزفة الخاصة وكانت تسمى «شمشيرلك» أي غرفة حفظ السيوف.

وحين وصلت إلى السراي غنائم السلطان سليم الأول من الأسلحة، أعيد تصنيفها مرة أخرى إلى مجموعتين، ضمت الأولى السيوف المنسوبة إلى الرسول «صلى الله عليه وسلم»، وإلى الخلفاء الأربعة وبعض الصحابة، وقد جرى ترميم هذه المجموعة وحفظت في خزينة السلحدار المكونة من قسمين والملاصقة للغرفة الخاصة حيث توجد الأدوات التي يستخدمها السلطان بكثرة. وبعد الانتقال من سراي طوب قابي في الخمسينيات من القرن الثالث عشر للهجرة - التاسع عشر للميلاد. بقي الصندوق الذي كان يضم السيوف المباركة والحاجيات الأخرى المنسوبة إلى الرسول عليه الصلاة والسلام مثل سنه ولحيته ورسائله التي بعثها إلى الملوك وبردته الشريفة في الغرفة الخاصة، وغطيت جوانب الصندوق بشبكة من الفضة.

"السيف الإسلامي ذو التقوس الخفيف له عدة مميزات بالنسبة للمحارب، فحركة الرسغ الدائرية به حلت محل حركة الذراع كله، وقد ساعد ذلك في القتال ببساطة ورشاقة"

أما المجموعة الأخرى فقد أودعت في الخزانة الداخلية. ويوجد في متحف طوب قابي في إسطنبول اثنان وعشرون سيفا مباركا قيل إن أحدها ينسب إلى النبي داود عليه السلام وإن اثنين منها ينسبان إلى الرسول محمد عليه الصلاة والسلام، وينسب الباقي إلى الخلفاء الراشدين وبعض الصحابة الكرام، ولقد أدى اهتمام الفنانين الذين تعهدوا هذه السيوف - من باب تكريمها - بالرعاية والترميم والترصيع إلى إعطائها قيمة فنية إلى جانب قيمتها التاريخية.

والسيف الذي ينسب إلى الرسول - عليه الصلاة والسلام - يبلغ طوله بالكامل ٩٩ سم، وغمده ٨٣ سم. والمقبض من الذهب وواقيته على هيئة ثعبان وعليها رسوم أزهار وتطعيمات من الياقوت والفيروز، طول الغمد ٨٣ سم، وعليه رسوم أزهار بارزة بالذهب ومطعمة بأحجار كريمة كما هي الحال في المقبض. نصل هذا السيف ذو حدين وطرفه مدبب، ويوجد في الجزء القريب من الواقية، نقطة بارزة من الذهب، نقرأ تحتها عبارة (رسول الله) مكتوبة بالخط الكوفي، ولكن بصوره غير واضحة. كانت مقابض وأغماد السيوف في هذا العصر تصنع من الخشب المغطى بالجلد المدبوغ. ولما كانت هذه الأجزاء قد أصابها التلف بفعل الزمن، فقد استلزم الأمر، في القرن العاشر الهجري - السادس عشر الميلادي عمل بدائل لها. وعلى الرغم من أن نصل هذا السيف يحفظ داخل كيسين، نسج على أحدهما من الخارج وبخيوط من ذهب عبارة «حضرة سيف الرسول».

السيف الآخر ينسب إلى النبي داود - عليه السلام - ويبلغ طوله ١٠١سم ولوحظ أن الصدأ الذي يعلو نصله يفوق ذلك الصدأ الذي يعلو السيوف الأخرى وقد ظهرت بعد قيام الفنيين بتنظيفه. بعض الكتابات والرسوم الآدمية وهي بحاجة إلى كثير من الدراسة والتحقيق.

ومقبض هذا السيف من الخشب ومغطى بجلد مدبوغ باللون الأسود.

الواقية من الحديد، والنصل عريض ذو حدين وطرفه مدبب ونشاهد في الجزء القريب من الواقية رسم إنسان وقد نقش تحت هذا الرسم سطر واحد من الكتابة العربية ويظهر على الوجه الآخر من النصل سطران من الكتابة العربية أيضا تتضمن كلمات لم يكن في الاستطاعة تحديدها، بينما ظهر في السطور الأخيرة أسماء «داود وسليمان وموسى وهارون ويوشع وزكريا ويحيى وعيسى ومحمد».

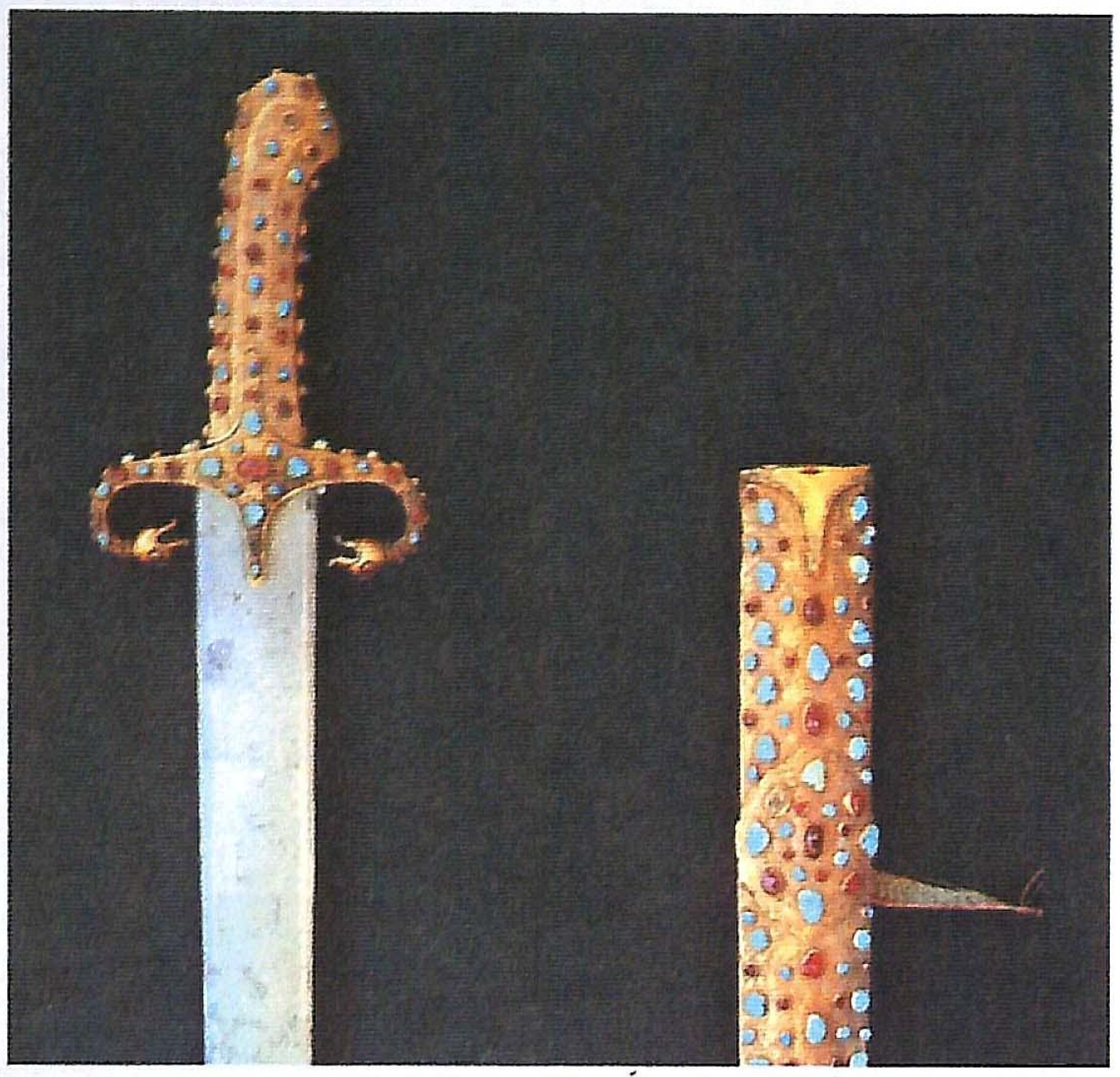
جاء حديد هذا السيف من معدن أبيض على درجة عالية من المضاد وهو يتميز بصفات عدة لا نجدها في السيوف الأخرى، غير أن الكتابة التي نقشت عليه لا تفيد كثيرا في تحديد خصائصه والنقوش الموجودة تبدأ بـ «وما التوفيق إلا بالله». قال علي كرم الله وجهه: «إني وجدت هذا السيف في خزينة المقوقس...» وتنتهي مما علمني الله ورسوله من العلم الخفي ولا يعلم الغيب إلا الله تعالى، والحمد لله وحده وصلى الله على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم، وتوجد تحت هذه الكتابة صورة تشبه السفينة كتب على مقدمتها تاريخ ٨٨٠ هـ.

ويبلغ عدد السيوف التي تنسب إلى عصر الرسول - صلى الله عليه وسلم - وإلى الخلفاء الأربعة والصحابة الكرام اثنين وعشرين سيفا، واحد وعشرون منها مسجلة في قائمة الموجودات بدائرة البردة النبوية الشريفة في متحف طوب قابي. وينسب السيف الأخير إلى الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه. ويبلغ طوله بالكامل ١١٥سم.

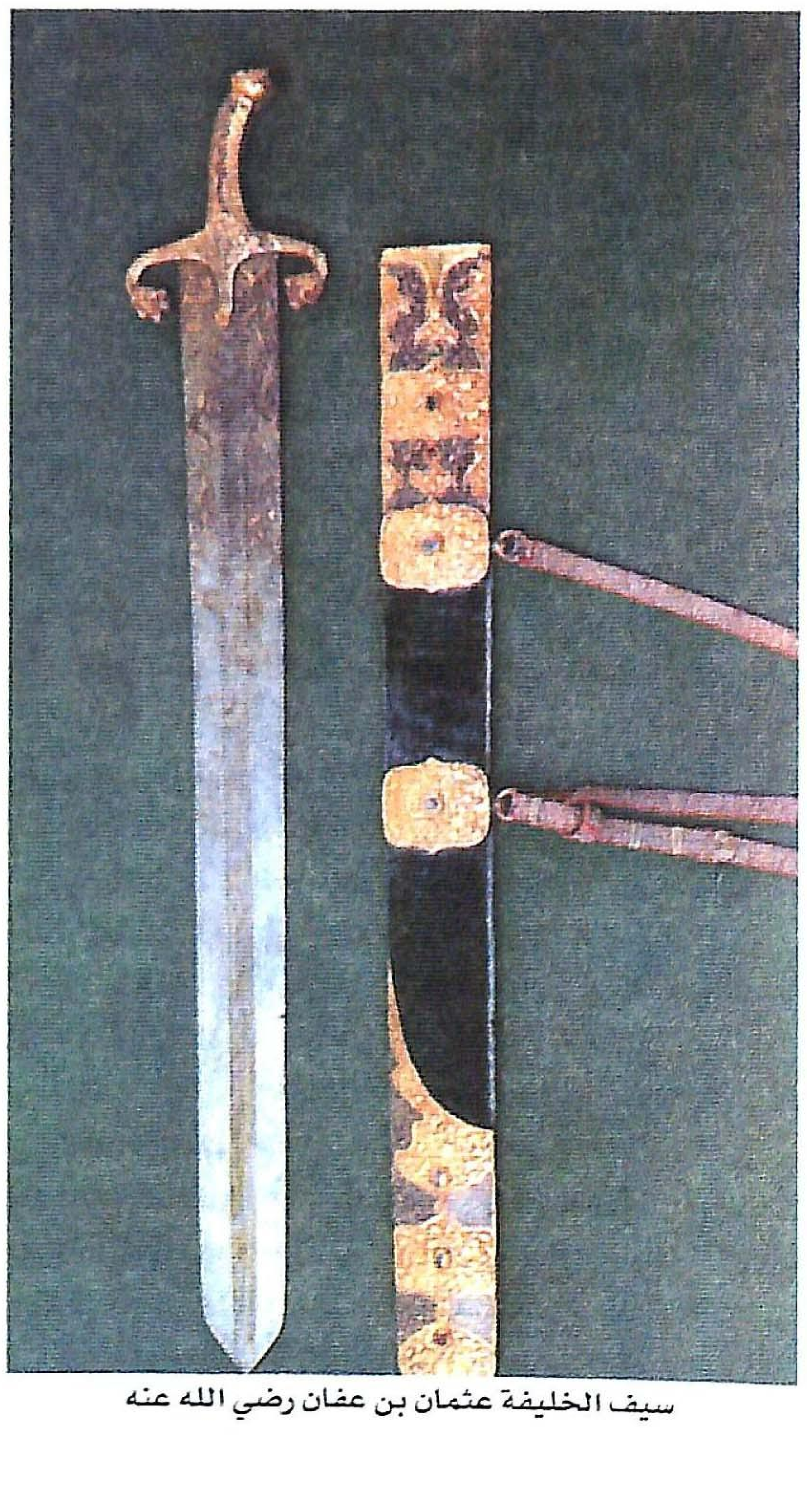
وهذا السيف تحفة فنية، ولا يوجد له مثيل في مكان آخر، وهو ذو حدين طرفه مدبب ونصله عريض به تسعة حزوز رفيعة، وصنع مقبضه من الذهب وزين برسوم الأزهار، ورضع بأحجار الزمرد. طرف المقبض على شكل رأس أسد عيونه من الياقوت ويتوسط الواقية المشكلة على هيئة ثعبان قطعة من الزمرد كما يطبق الثعبان أنيابه على بعض اللؤلؤ والياقوت كتب فوق الحزوز «نصر من الله وبشر المؤمنين يامحمد».

من حسن الحظ أن تصل بعض السيوف الأوروبية الإسلامية إلينا من العصر الوسيط. إذا كان البعض ينظر إلى هذه السيوف فيما مضى على أنها مجرد قطع من المعدن الصدئ، فقد أصبحت في يومنا هذا ذات أهمية كبرى بالنسبة لدراسة تاريخ السلاح. ومن المعروف أن الصلب الذي يصلح لصناعة السلاح كان مادة غالية وعزيزة جدا، ويصعب الحصول عليها. ولهذا كان لا مفر من الالتجاء إلى صهر بعض من سيوف الأجداد أو بعض ما حصلوا عليه من الغنائم، لإعادة تشكيله من جديد حسب المطلوب. وربما كان هذا هو السبب في قلة عدد ما وصل إلينا من السيوف الصليبية. وكان العثمانيون على علم بالصلب الجيد - صلب أوروبا الوسطى - ونعرف هذا من إشارة للرحالة التركي أولياجلبي، يمتدح فيها هذا النوع من الصلب ويسميه «الحديد الألماني».

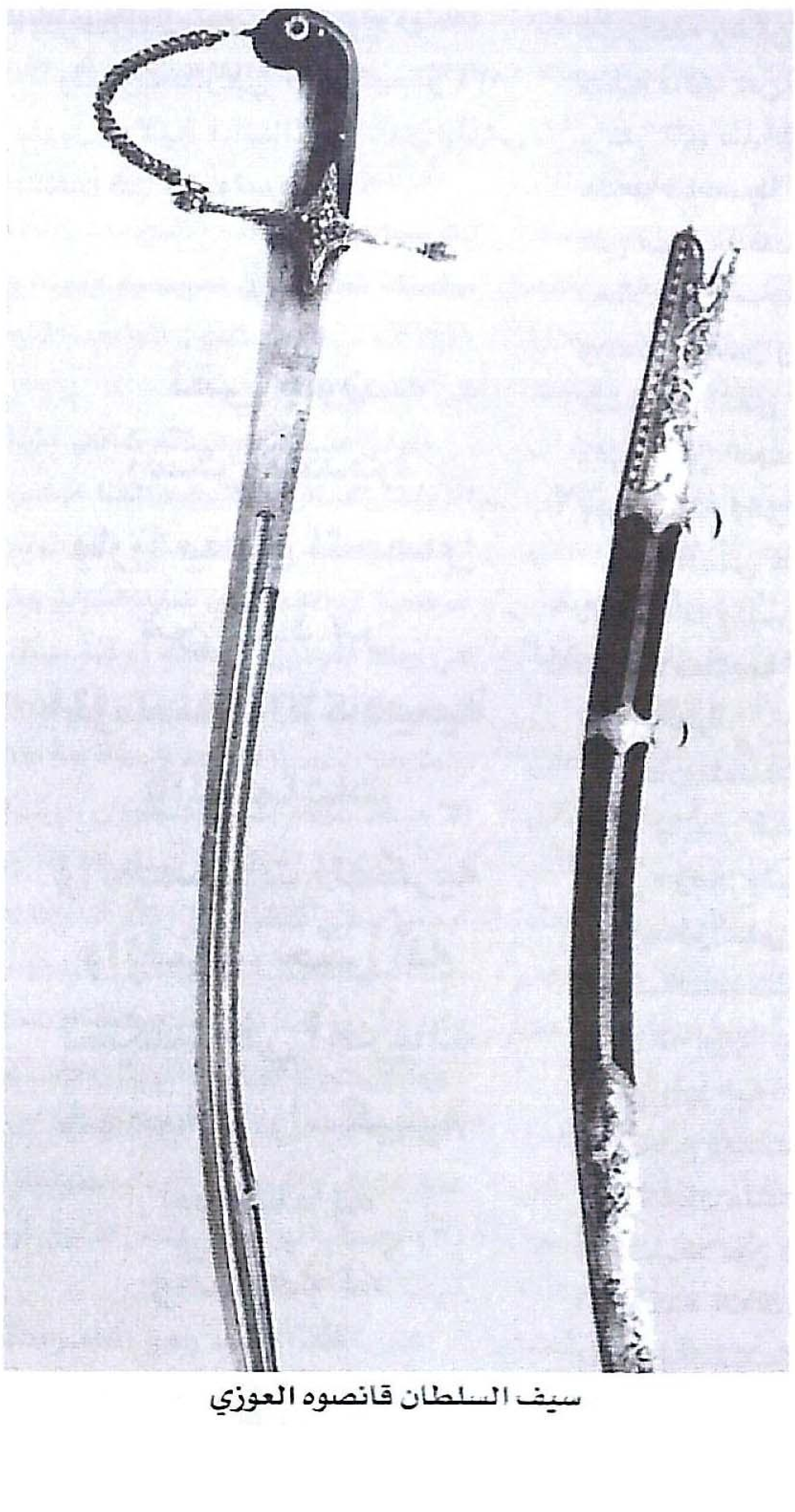
وفي عهد السلطان محمود الثاني (١٢٢٣-١٢٥٥هـ/١٨٠٨-١٨٣٩) عندما ألغيت منظمة الانكشارية وادخلت الأزياء والأسلحة والمعدات الحديثة، فقدت الجيخانة وظيفتها وأصبحت مخزنا للأسلحة القديمة فقط. غير أنه بذل بعد ذلك عدة محاولات من أجل تصنيف هذه الأسلحة وعرضها للزوار العام ١٩٠٨ فيما سمي بالمتحف العسكري الهمايوفي. ثم نقلت المجموعة في سنة ١٩٥٩ إلى مكانها الحالي في حي الحربية ◆



سيف مطعم بالاحجار الكريمة



سيف الخليفة عثمان بن عفان رضي الله عنه



سيف السلطان قانصوه العوزي

www.fineantiquearms.com/cat SRDE. htm

موقع يعرض مجموعة من السيوف والخناجر النادره تعود إلى عصور وحضارات سابقة.

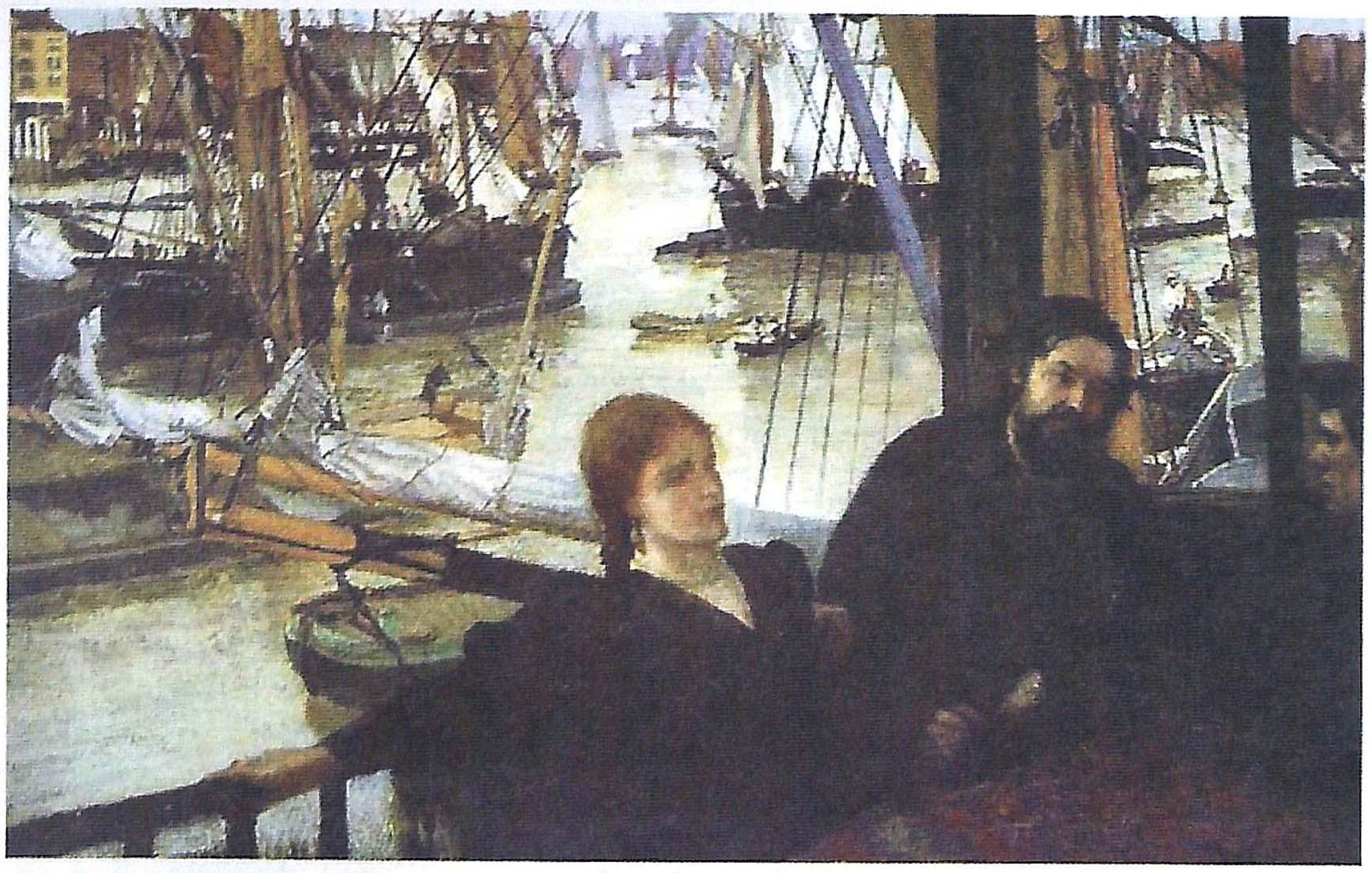
ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

تبنت أغلب المطبوعات العربية، مفهوما «واحدا» للتراث، اختلط مع معنى كل ما يدعو إلى الماضي، وإن كان يتخذ من قراءته مبررا للوجود.

إضافة إلى أن مصطلح «تراث» يعامل باعتباره خاصا بالماضي العربي (أو الإسلامي أحيانا) نجد في الوقت نفسه أن كل الحضارات لها تراثها الخاص، الذي يجب أن نتعامل معه على الأقل من باب «الدرس» و «الحكمة».

نحن هنا «نوسّع» دائرة مفهومنا للتراث، ونتعامل مع «الحالة» التي يعرض لها من باب أنها قضية مهمة تخص تراث الحضارة الغربية في فترة مفصلية من حياتها، ألا وهي فترة العهد الفيكتوري، وهو يتوقف بالنظر أمام «حالة اشتباك النقد والتذوق مع الفن»، ربما في أهم قضية يذكرها التاريخ، في هذا الإطار، وامتدت آثارها حتى وصلت إلى المحاكم؛ وبقيت واحدة من أهم المعارك التي يذكرها تاريخ النقد، كما تاريخ الفن.

إبراهيم عبدالعاطي - مصر



إحد رسومات ويسلر

ويسلر ضد رسكن..

قضية اشتباك الفنان مع الناقد

من المقبول به؛ بل والمرغوب فيه؛ أن يكون تذوق ونقد الفن والأدب انطلاقا من العمل الناجز وحده؛ وابتداء.

ولكن من العسير أن يقتصر الأمر على ذلك: فلا بد من فهم صلات الموجودات والمنشآت والمخلوقات بمبدعها وخالقها، بها وبمجمل التطور الإبداعي كالشخصية الفردية: يدرسها علم النفس ومعه العلوم الاجتماعية بأسرها انتهاء بعلم السياسة (سيد العلوم)، كذلك البيئة بمجملها الفيزيقي والمجتمعي والثقافي والتاريخ بكل التأثيرات والمؤثرات وشبكة التراث والتقاليد و الأحداث القديمة والمعاصرة وأيضا الشخصيات الفاعلة، بل يتبين - أحيانا - أن هذا العامل قد يقفز إلى الصدارة، دونما إخلال بأولوية الانطلاق من العمل وتحليله وتفكيك بنيته الداخلية، فذلك وحده، الذي يشخص القيمة الأولى للإبداع ويحدد هويته.

من هنا كانت الحالة الماثلة لاشتباك الفن مع النقد والتذوق: أي حالة الفنان الذائع (والكاتب أيضا) JAMES ABOTT MCNEIL WHISTLER مع الناقد اللامع (وأيضا الممارس للفن) JOHN RU-SKIN تلك التي حدثت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر وحصرا عام ١٨٧٧ حين شاهد رسكن معرضا للوحات الفنية من بينها بعض أعمال ويسلر فكتب «من أجل ويسلر نفسه .. لم أتوقع مع كل ما شاهدت في حياتي من فجاجات وسوقية تفتقر إلى الحياء، بل ويتنطع بجرأة لا تصدر إلا عن متظاهر متحذلق مدع مبالغ في قيمة نفسه، لم يتلق تعليما كافيا، يطلب مبلغ مائتي جنيه مقابل إلقاء قنينة من اللون في وجوه مشاهدي المعرض».

أما العصر فهو العصر الفيكتوري (نسبة إلى الملكة فيكتوريا) التي تربعت على العرش ١٨٣٧ - ١٩٠١ - وتطلق الحقبة الفيكتورية بالطبع على ما ساد عصرها - وبسبب مركز الإمبراطورية البريطانية العالمي آنذاك - من معالم أخلاقية وأعراف وأذواق: أدبية وفنية ومعمارية، بل وسلوكية كانت في مجملها تتسم بالتعالي والعجرفة وبالإفراط في الاحتشام الظاهري والعلني وادعاء العصمة الخلقية وبالجملة: كل تلك الأبهة الجوفاء والانتقائية والتكلف والطنطنة والغرور الذي يصطنعه عادة من يشعرون بأنهم سادة العالم ومالكيه.

وكان لا بد أن تولد المعارضة بطبيعة الحال في الحقبة نفسها .

وكان جون رسكن الذي ولد في لندن من أسرة عريقة في ٨ فبراير ١٨١٩ وتوفي بها في ٢٠ يناير ١٩٠٠ قد خطا ليحتل الصدارة والأنموذج بمجمل كتاباته الفنية والأخلاقية حتى أنه اعتبر «المشيخة» في النقد والتذوق بل غدا الكاهن الأعظم للعصر الفيكتوري متوليا أول أستاذ لكرسي النقد والتذوق، في جامعة أكسفورد العريقة. كان طوباويا متميزا.

أما ويسلر الفنان الأمريكي المولد، الذي حمل دماء أسلافه الأيرلنديين فقد اختار الحياة معظم عمره في القارة الأوروبية وفي البداية في باريس ثم في لندن مع معاودة الترحال إلى عاصمة النور.

ولد ويسلر في ١٠ يوليو ١٨٣٤ بلويل بولاية ماساتشوستس وتوفي بلندن في ١٧ يوليو ١٩٠٣.

> لقي جون رسكن تقديرا بارزا يفوق الحصر من عدد من المؤسسات الأكاديمية والجماعات والجمعيات الفكرية والفنية، حتى أنه تشكلت في أخرياته جمعيات «راسكينية» احتفاء به ومتابعة له

ما أثار دهشة الأوساط الثقافية والفكرية والفنية هو ما عمد إليه ويسلر كرد فعل على نقد رسكن حين جره إلى المحكمة بتهمة التحقير والسب في ١٨٧٨/١١/١٥ طالبا تعويضا ألفا كاملة من الجنيهات الإسترلينية. واتضح من مسار قضية ويسلر ضد رسكن أنه استهدف تدمير أهمية ومكانة رسكن كناقد فني، ولكن ويسلر ذهب إلى أن ما عبر عنه رسكن لا يعتبر نقدا عاديا كتبه ناقد عن أعمال لم يرض عنها وأنه - أي هذا النقد - لا يعدو إلا هدما شخصيا للفنان وتحقيرا يرقى إلى مرتبة السباب والقذف (واتضح بجلاء من مجريات القضية أنه (أي ويسلر) أسس وجهة نظر كاملة في مذهب الفن للفن (وكان أوسكار وايلد من أصدقاء ويسلر) وأكد ويسلر أنه لكي تكون مؤهلا وكفؤا للنقد الفني فلا بد أن يكون الناقد ذاته فنانا وليس هاويا، ولا قيمة في ذلك لأستاذية أكسفورد فهي خالية من الخبرة.

وكان المحلفون الذين ليست لهم دراية بالفن قد اقتنعوا بأن رسكن ليس مؤهلا وليست له دراية ما: ذلك أن ويسلر على منصة الشهادة استخدم الزعم بأن الفنان طالما ليس له دراية بالقانون فليس له أن يبدي رأيا فيه: قضاء بقضاء.

ونجح ويسلر في إسكات رسكن وربما كان ذلك حياء وتعففا من الأستاذ عن الخوض في حساء السوقية الدافئ، وربما كان إحباطا وأسى واكتئابا على ما آلت إليه الأمور وذلك أن أي جهد - بعد ذلك - من ويسلر كان كفيلا بمراجعته لتفكيره، إلا أن ذلك لم يحدث أبدا.

على العكس ففي ديسمبر ١٨٧٨ نشر كراسة صغيرة بعنوان قضية ويسلر ضد رسكن (أو الفن ونقاؤه) دعا فيها إلى القضاء على هذه الشرذمة المتضائلة الشريرة (أي النقاد) وأنهم حتى ليسوا شرا ضروريا، أي لا ضرورة لهم، إلا انهم وبكل يقين شر».

لم تحدث طوال العصر الفيكتوري مثل هذه المخاشنة وبمثل هذه الجرأة والعجرفة التي عبرت عنها شخصية ويسلر التي تجمع بين الخفة والفكاهة والتعليق اللاذع وهو ما عبر عنه بدوره صديقه أوسكار وايلد حين توجه إليه قائلا: «لقد وددت لو أني قائل مثل هذه العبارات» فأجابه ويسلر متظرفا: «سوف يحدث ذلك يا أوسكار ... سوف تفعل» . بالثقة الموحية بالصواب نفسها التي تكررت عام ١٨٩٠ في كتيب شهير له بعنوان «الفن الكيس» .. لصناعة الأعداء The Gentle art of Making Enemies وهو كتاب مسل للغاية انتزع أوسكار وايلد من رسكن أحكاما من الأرجح أنه خالطها الضلال، من نحو أن الفن في تاريخه كان قد تداخله السوقية والغباء والترخص مثلما حدث ذلك بألوان بنية ورمادية كما في لوحات رمبرانت.

خلت أحكام ويسلر التي يغلب عليها السخرية من تدليلات وحجج جمالية خاصة وهو يعلن فكرة عصمة (أي مناعة) الفنان وحصانته أمام النقد (Injlliability).

وحدد الفيلسوف الألماني فردريك نيتشه قدم بدعة فلسفية موازية حين طالب أو أعلن قيامة الإنسان الأعلى Super Man الذي هو فوق مملكتي الصواب والخطأ والخير والشر (وهي التي أثمرت في اتجاهات متعددة ومتعاكسة حتى أنه قيل إنها تحريض سافر للا أخلاقية أنجزت طغاة اعتبروا أنفسهم فوق الخير والشر مثل أدولف هتلر، وكانت عقيدة لكل الطغاة المتألهين الفراعين.

أما جون رسكن - باستثناء اشتباكه مع ويسلر - فقد لقي دائما تقديرا بارزا يفوق الحصر، من عدد من المؤسسات الأكاديمية والجماعات والجمعيات الفكرية والفنية حتى أنه تشكلت في أخرياته (جمعيات راسكينية) احتفاء وتلمذة ومتابعة له. فقد جمع رسكن بين وجهين أخلاقي إصلاحي و «الفني تذوقي» ويمكن تمييز ثلاث مراحل في حياته الأولى: بين (١٨٣٧ - ١٨٦٠) كان محورها الفن، والثانية: بين (١٨٦٠ - ١٨٧٠) كان قاسمها الاهتمام بنشر وتأسيس إنجيل أو بشارة خلقية اجتماعية - إصلاحية -، والثالثة: (بين ١٨٧١ - ١٨٨٥) كان مدارها العودة للفن وفي كل ذلك كان شخصا متميزا بسلوكه وسجاياه من الحكمة والفروسية والأريحية - وكان اقتداؤه في التعبير لا يجارى، ودعوته لمدينة فاضلة شروطها الصدق والنقاء والمثابرة والحيدة والانصياع للقانون، وكانت تلك القيم متوازية ومتشابكة مع كتاباته في الفن.

من المناسب القول هنا إن الطوباوية هي مزيج من الحلم واللاعملية والعاطفية المسرفة Senti mental لما يتخللها من استحالات وغموض وإبهام وانطوائها على التمني بأكثر مما يصلح أساسا لسياسة policy علمية أو عملية تقود - غالبا - إلى التثبيط والسلب بأكثر من الإيجاب ولذلك اتهم من قبل البعض ومنهم ويسلر - بأنه أساء استيعاب العلم والفلسفة على السواء في عصر كان للفن تأثره بالعلم - خاصة المذهب الانطباعي Impris-sionism الذي عرفه ويسلر في باريس.

ومن الغريب أن «جون رسكن» كان المسؤول والمدافع والمؤيد الحاسم لفنان شهير هو جوزيف مالورد وليام تيرنر Turner (١٧٧٥ - ١٨٥١) حين التقاه عام ١٨٤٠ ودفعه إلى الصدارة وكان دفاعه عنه خاصة في أحد أهم مؤلفاته «مصورون محدثون» Modern painters الذي نشر بين ١٨٤٣ - ١٨٦٠ في خمسة مجلدات. ومن مؤلفاته الرائعة أيضا «المصابيح السبعة للعمارة» ١٨٤٩ Seven Lamps or Ar-chitecure و«أحجار فينيسيا» عام ١٨٥٣ و«السمسم والسوسن» Sesame and Lilies عام ١٨٦٨.

> في باريس تعرف ويسلر على الانطباعية في مراحلها الجنينية، وأنجز لوحات بتقنية الحكاكة ولوحة بالألوان أسماها «أمام البيان» رفض صالون باريس عرضها عام ١٨٥٩

وفي الفترة الأخيرة من حياته (التي أعقبت المراحل الثلاث السابقة) أصيب لأكثر من مرة بنوبات دماغية كان يشفى منها إلا أنها تعاود ملاحقته وبرغم القول إنه مات مجنونا فإن هذه الفترة شهدت سيرته Praeterita والتي تعد من طائفة الاعترافات البارزة في العصر الحديث شأن اعترافات جان جاك روسو.

أما ويسلر الذي ولد في أمريكا فقد رحل مع والديه لسبع سنوات إلى روسيا القيصرية حيث عمل والده مهندسا لدى القيصر نيقولا الأول في مد الخطوط الحديدية بين موسكو وسان بطرسبرج العاصمة (تحولت في مرحلة الشيوعية إلى لينينجراد ثم استعادت اسمها) وهناك ألحق ويسلر الابن بالأكاديمية الإمبراطورية للفنون الجميلة ولكنه لم يكمل أيضا دراساته لاعتلال صحته من ناحية ووفاة والده وعادت به أمه إلى أمريكا ليلتحق - ودون أن يكمل أيضا الأكاديمية العسكرية في ويست بوينت W.point لإصراره أن السيلكون ليس إلا غازا، وأمكن التحاقه بوظيفة فني خرائط بحرية Navy Cartographer بمصلحة المساحة والسواحل حيث تدرب على تقنية الحكاكة Erching إحدى وسائل ووسائط التصوير باستخدام قوالب من النحاس والمعدن، وفيما بعد أجاد هذه التقنية ليصبح أستاذا فيها دون منازع جنبا إلى التصوير بالباستيل والألوان المائية.

أثر قراءته لكتاب هنري مورجر: «مشاهد من الحياة البوهيمية - في الحي اللاتيني في باريس» رحل اليها حيث التحق باستوديو جلير Gleyre في العام ١٨٥٧ ولم يعد لأمريكا قط. وفيما بعد أعلن (إنني سوف أولد حينما، وحيثما أشاء، لأنني لم أختر أن أولد حيث ولدت في أمريكا).

في باريس تعرف ويسلر على الانطباعية في مراحلها الجنينية وأنجز لوحات بتقنية الحكاكة ولوحة بالألوان أسماها (أمام البيان) رفض عرضها صالون باريس عام ١٨٥٩، وفي العام التالي انتقل إلى لندن لتصبح موطنه النهائي. وللغرابة قُبلت لوحة أمام البيان في لندن مع خمسة من أعمال الحكاكة ولقيت قبولا.

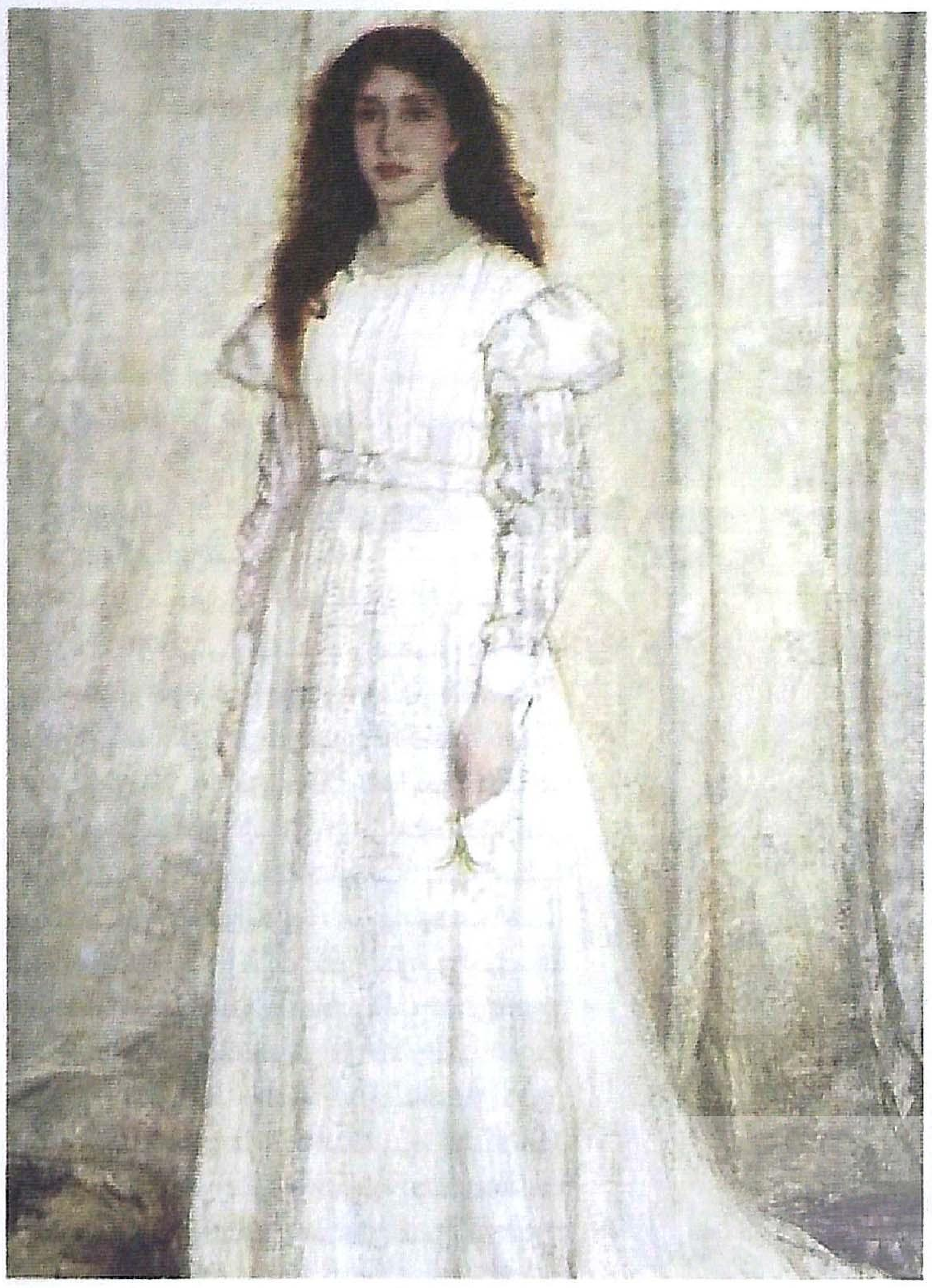
الانطباعية مصطلح لا يدل على محتواه بدقة، فالمعروف أن الاسم مستمد من لوحة شهيرة لمونيه Claude Monet (١٨٤٠ - ١٩٢٦) تحمل اسم «Imprission Sunrise» عام ١٩٧٢ أي «انطباع الشروق» ويتمثل فيها تلاعب دقيق بالضوء والظلال على سطح المياه حيث تقع مباشرة في مواجهة الشروق. كانت فلسفة مونيه والانطباعيون من أمثال رينوار، ديجا، سيزان، سيسلى، بيسارو وغيرهم ليس تقديم مذهب جديد وإنما تعميق المذهب الطبيعي Natu-ralism وتدعيمه بإنجازات علم الضوء. وذلك باستفاداتهم من تحليل «درجات ونغمات» الضوء المتدرجة إلى ما لا نهاية، وما أثمره ذلك من تكوين رؤيا بصرية علمية منطلقها: (الصدق البصري المطابق للطبيعة) وبذلك أمكنهم المزج بين رؤى بصرية علمية ولا بصرية لا تخون المنظور الفيزيقي (عقدت ثمانية معارض انطباعية بين العامين ٧٤ - ١٨٨٦ بباريس).

وكان ويسلر قد عبر بتقنياته المقتدرة والبارعة عن احتفاء بتعددية (نغمات) اللون وبالخطوط التي تفارق وتغادر محدوديتها لكي تملي بقوة وتشي بسيطرة واعية إلى اللامحدود واللامرئي أي الروح البشرية.

كانت تسمية ويسلر للوحاته تكريسا أيضا لفكرة (النغمات) فأنجز سلسلة تحت اسم سيمفونية رقم ١، ٢، ٣ ..... إلخ باللون الواحد المتعدد في التدرج.

وأولى سيمفونياته كانت باللون الأبيض عام ١٨٦٢ رفضها معرض الأكاديمية في البداية ثم أتيح له عرضها في جاليري شارع بيرنز وشرع في رسم الموديل نفسه (وعشيقته أيضا التي ثرثر حولها - وكان ذلك ربما هو السبب في عدم عرضها بدافع الاحتشام الفيكتوري) وكانت سيمفونية رقم (٢) باللون الأبيض أيضا وهي تقف أمام المرآة، وأعجب الشاعر المتميز سوينبرن Swinburn المعروف بولعه لبودلير وفن الانحلال Decadence) فكتب أبياتا علقت مع اللوحة في معرض الأكاديمية الملكي عام ١٨٦٥، واتبعتها بالسيمفونية رقم (٣) لفتاتين بالأبيض فوق أريكة بيضاء.

كان أحد النقاد وهو «هامرستون» قد علق بأن اللوحة مسماة بالأبيض



من رسوم ويسلر

في حين أنها تحتوي على ألوان أخرى كالشعر الأحمر ولون البشرة الوردي، وكان ذلك نقدا هراء فوق احتمال ويسلر فعقب ساخرا: (يا إلهي هل يتوقع أي عاقل شعرا أبيض ووجها طباشيريا؟ أو هل يظن أن السيمفونية بمفتاح F مثلا لن تكون سوى تكرار لهذا فحسب؟ يا للغباء (وهي بالإنجليزية تبدأ بالحرف نفسه FOOL) وكان ذلك تمرينا لشجاره ضد رسكن.

ربما كانت تسميات ويسلر للوحاته عنيدة بل ولعينة في نظر البعض حيث كانت التسميات توحي عادة بحكاية أو قصة أو مضمون، فكان ويسلر يختار مسميات من نحو سيمفونية أو تنويعات أو مقاطع موسيقية (أمسيات موسيقية حالمة باللونين الأزرق والذهبي) أو (انسجام بلون العنبر والأسود) وحتى صورة والدة الفنان لم يسمها كذلك بل أطلق عليها (ترتيبات وتنويعات بالرمادي والأسود) أكد ذلك قناعاته بأن التصوير كالموسيقى فن خالص لأن اللوحات لا تعدو أن تكون نوتا ومفاتيح موسيقية.

خاض ويسلر شجارا ثالثا مع راعيه المادي (أحد تجار الأعمال الفنية) وهو فردريك ليلاند كما هاجم الذين ظنوا أن الفن عمل خلقي وليس نفعيا، ورسم ليلاند بعد خلافه معه بالحجم الطبيعي في هيئة إبليس ذي القرنين.

وفي عام ١٨٩٥ خاض شجارا آخر مع السير وليم أيدن Sir w.Eden حين صور قرينته وقرر الاحتفاظ باللوحة، ومع أن القضاء سلم بحق ويسلر إلا أنه حكم عليه بالتعويض للسير أيدن.

ومن الطريف أن ويسلر الذي عشق المظهرية الاجتماعية المفرطة كما عشق التأنق وارتياد المحافل قد تزوج عام ١٨٨٨ أرملة المعماري المعروف جودوين و كانت في الوقت ذاته ابنة الفنان المثال J.B.Philip وقد توفيت عام ١٨٩٦ قبله دون أن ينجبا.

وحين غدا ويسلر رئيسا للجمعية البريطانية الملكية للفنون ١٨٨٦ سخر من ذلك فيما بعد، إلا أنه لعب دورا قياديا في تأسيس الجمعية الدولية للفن وأصبح رئيسا لها وأهداها إحدى لوحاته المتميزة.

وهناك جانب آخر في ويسلر الأمريكي المولد أنه كان أيرلنديا بالدم في الوقت الذي بدأ فيه النظام الأيرلندي - بإنشاء منظمة Fenian عام ١٨٥٥ - مستهدفا إنشاء جمهورية أيرلندية تستقل عن التاج البريطاني حيث كان الأيرلنديون كمفكرين وفنانين يحاربون معركتهم على طريقتهم بالتميز باللغة الإنجليزية.

ويذكر التاريخ بسخرية أن ويسلر ألح في مرافعاته ضد رسكن بأن يتنحى عن أستاذيته في الفن والتذوق في جامعة أكسفورد ليشغل كرسي علم الأخلاق وكان ذلك هو ما حدث بالفعل وإن كان رسكن قد تعلل بأسباب صحية عام ١٨٧٩، لكنه قلما اشتغل بالنقد بعدها، ربما تعففا عن مخالطة السوقيين المتقمشين وهو الوصف الذي وصف به ويسلر ◆

«النقوش العربية في أرمينية - دراسة تأريخية لغوية باليوغرافية» جهد علمي رصين نال عليه واضعه المستعرب الباحث ألكسندر خاتشاتريان درجة الدكتوراه في العلوم التأريخية واضطلعت بنشره باللغتين الروسية والأرمينية أكاديمية العلوم في يريفان.
تسلط الدراسة الضوء على مجال مهم يُعنى بالجانب الجمالي الفني لأشكال الخط العربي الذي كتبت به هذه النقوش.

شوكت علي يوسف - سورية

فنون الخط العربي... في النقوش الأرمينية

إن مجال انتشار الكتابات والنقوش العربية، أوسع بكثير من تخوم أراضي الأقطار العربية، إذ يمكن أن نصادفها في كل مكان استخدمت فيه العربية في زمن ما كلغة دولة أو لغة دين، فالشعب الأرمني لم يعتنق الإسلام وبقي محافظا على لغته القومية وأبجديته الخاصة، لكن أرمينية دخلت ضمن الإمبراطورية العربية وقامت فيها دويلات إسلامية وبقيت على الدوام محتفظة بعلاقات اقتصادية وثقافية مع شتى الدول الإسلامية، لذا نصادف في كل مكان على الأرض الأرمينية آثار كتابة باللغة العربية تحمل ذكرى مراحل مديدة من السيادة السياسية الإسلامية، وتشير إلى انتشار الثقافة العربية الإسلامية هنا فيما بين القرنين الثامن والسادس عشر الميلاديين.

يدل توافر أكثر من خمسمائة أثر كتابي باللغة العربية على أرض أرمينية في الفترة المشار إليها «بين القرنين الثامن والسادس عشر» على الوظيفة المتميزة للعربية كلغة دين للشعوب التي اعتنقت الإسلام وحول الدور المميز لها أيضا، بالنسبة للمسيحيين غير العرب «من أرمن وجورجيين ويونانيين»، كأداة للتواصل والتعامل بين الشعوب وأمم منطقة الشرق الأوسط كلها.

استعمل اللغة العربية، إضافة للأمراء والحكام المسلمين ورجال الدين الإسلامي، الأمراء والملوك الأرمن البقرادونيون والزكاريون وغيرهم من ممثلي المجتمع الأرمني، ومن الآثار التي حملت لغتين أو ثلاث لغات احتلت العربية عموما المكانة الأولى. فلم ينقش الأرمن الكتابة العربية على الآثار المعمارية الضخمة وعلى دور العبادات المسيحية من كنائس وأديرة فقط، بل وعلى النصب التذكارية وواجهات الجوامع، والحصون، والمدارس، والمشيدات العامة. تحمل هذه الوقائع أهمية وتشكل قيمة حضارية، ليس فقط بالنسبة للثقافة الأرمينية بل وللثقافة العربية - الإسلامية أيضا. وهكذا يمكن دراسة الكتابات العربية من منظورين: فهي كآثار على هذه الأرض ذات علاقة بتاريخ وثقافة أرمينية والشعب الأرمني، كما أن لها علاقة، وبالدرجة نفسها بثقافة ذلك الشعب الذي كتبت بلغته - أي بالثقافة العربية. تبعا لذلك سيكون من الطبيعي والمنطقي النظر إلى هذا الموروث على صعيدين: تاريخي ولغوي - كتابي. فاللغة وحدها لا تحدد تابعية الأثر، لأن مبدعي وأصحاب القسم الأكبر من الكتابات «والآثار المعمارية» ليسوا عربا، بل أشخاص من أصل محلي - أي من الأرمن.

تقدم النقوش العربية مادة قيمة بخصوص فنون الخط العربي، Paleography، الأشكال والنماذج المختلفة للخط العربي وملاحظة تطور هذه الأشكال والنماذج. من حيث الزخرفة والتزيين والإتقان الفني تحمل بعض الخطوط الطابع المحلي الأرمني - «الخط النسخي السلجوقي مثلا» وتقدم أساسا لدراسة مقارنة لجماليات وروائع الخط العربي Calligrahpy. إضافة لذلك اضطلعت الكتابة العربية بوظائف جمالية وأوحت بتأثيرات حسية عاطفية مجسدة في صلب تشكيل الصروح الاجتماعية- الثقافية، إذ اعتبرت عنصرا مهما في الديكور العام، ولعبت دورا أساسيا في تشكيل الواجهات والفناء الداخلي للأبنية العامة ودور العبادة.

نقوش إسلامية بالخط العربي

نتعرف، من خلال النقوش العربية، على أسماء أكثر من أربعين خطاطا ونحاتا في فنون العمارة، والخط العربي، والزخرفة المعمارية. من بينهم، إضافة للمسلمين، أرمن ويونانيون وغيرهم. فيرد مثلا اسم النحات المعماري أشوط الذي شيد الخان الأثري المعروف في قرية زور وكذلك الأستاذ «تاكفور بن ستيفان» باني مدرسة «ملاطية»، والأستاذ بوغوص بن شمسك أدرابي ونحاتين مشهورين أبدعوا نقوشا فائقة الروعة على شواهد القبور في أخلاط ١٣٧٨م، الفنان المعماري «كلوك بن عبدالله»، مصمم مدرسة اينجة مينارلي عام ١٢٥١ ومسجد لارندا وغيرهما من الصروح في «قونية»، وكذلك كالويان وكلكوان بن سمباط مصممي النصب الأثرية الفريدة في نوعها في سباستيا «سيواس»، وكثير غيرهم ممن لا نستطيع، من خلال أسمائهم، تحديد أصولهم القومية أو العرقية، لقد أسهم هؤلاء المبدعون في ازدهار فن العمارة وتطور الأشكال الفنية للخط العربي في أرمينية وآسيا الصغرى. تجلى النشاط الثقافي «للفنانين المحليين من أرمن ويونانيون وسريان في مجال النمنمة ورسم البورتريه في عهد السلاجقة. عدا العاملين في ميدان الثقافة تذكر إحدى الكتابات العربية اسم رئيس الجمعية الحرفية في «يلجيس» عاصمة آل أورليان، الطبيب الأرمني «أخي توكل». كل هؤلاء الفنانين المعماريين والخطاطين والنحاتين ونقاشي الكتابات العربية الزخرفية وممثلي الوسط الحرفي إنما عرفوا بفضل الكتابات العربية المكتشفة في البلاد التي تعتبر الشاهد الوحيد على نشاطهم.

لا تتضمن الآثار الكتابية العربية في أرمينية القروسطية وفي أقطار الشرق الإسلامي معلومات ومعطيات حول التاريخ المحلي فقط، بل وتعتبر أثرا وشاهدا مميزا لفن الزخرفة الإسلامية.

إن تجربة استخدام الحروف لأغراض تزيينية سمة تميز بها فن عديد من الشعوب. والفن الزخرفي ليس سمة الخط العربي وحده، بل ميزة معظم منظومات الكتابة في أقطار الشرقين الأدنى والأوسط، وكانت واحدة من أدوات أو أساليب التعبير الزخرفي المميز للثقافة القروسطية عموما.

> "في كل مكان على الأرض الأرمينية نلاحظ آثار كتابة باللغة العربية، تشير إلى انتشار الثقافة العربية الإسلامية في أرمينية بين القرنين الثامن والسادس عشر الميلاديين"

إن السمات الكتابية للخط العربي المتمثلة في تناسق وتشكيل الخطوط الأفقية والعمودية قد أعطت للخطاطين مجالا لاشتقاق أنواع مختلفة من الخطوط الزخرفية وجعلت الكتابة، بحد ذاتها، عنصر ديكور معماري، بحيث لا تضارع الخط العربي في ذلك أي أبجدية أخرى في العالم. في الفن المعماري الإسلامي لا تقوم الكتابة والزخرفة كعنصرين منفردين للديكور المعماري، بل كوحدة بنائية تزيينية - فنية متكاملة. وفي تجربة تشييد المنشآت الاجتماعية والدينية «حصون، مدارس، جوامع... إلخ» نُظر إلى الكتابة والنقوش كعنصر تزييني خاص معقد كما جعل التركيب الزخر في الخط العربي من جانب آخر، مزوقا صعب القراءة.

أدان الإسلام، كما هو معروف، رسم وتجسيم الكائنات الحية من منطلق العمل على التخلص نهائيا من عبادة الأصنام، ولذا منع، في مراحل محددة من تاريخ الفن الإسلامي، نحت التماثيل وتجسيم الأحياء، وكما يفترض الباحث العربي ناجي زين الدين فإن «انصراف المسلمين عن رسم الإنسان والحيوان كان مرحلة تمهيد ديني للإبعاد عن الوثنية». وهكذا فإن بروز التحريم في الفن الإسلامي ليس سوى أحد مظاهر إبعاد المسلمين عن عبادة الأصنام. «وعلى الرغم من أن الإسلام أدان تصوير ونحت الكائنات الحية بشكل مجسم فقد ظل العرب يستخدمون في كثير من الأحيان في حياتهم اليومية أدوات منزلية مع رسوم تمثل موضوعات إنسانية». وفي هذا الصدد يشير أوليغ بولشاكوف إلى أن «التحريم لم يكن سوى أحد مظاهر الاتجاه العام في فن شعوب البحر المتوسط وإيران.. أسباب هذا الاتجاه غير واضحة وتحتاج إلى بحث خاص عميق». وكيفما كان الأمر فقد كان على الثقافة، في مثل هذه الحال، حيث يقوم تحريم تصوير الكائنات الحية، أن تلجأ الفنون وبنشاط إلى اشتقاق الزخرفة وخاصة الزخرفة المعمارية في مجال الكتابة. وقد منحت الأحرف العربية الخطاط - النحات إمكان دغم وتشابك حرفين أو أكثر وابتكار شكل زخرفي واحد منها. وهكذا استخدم الخط العربي الزخرفي مجالات شتى: بدءا من الفن التطبيقي وانتهاء بالفن المعماري.

توفر لنا الكتابات العربية، المتبقية في أرمينية والعائدة للفترة الممتدة بين القرنين الثامن والسادس عشر، مادة غنية لدراسة الباليوغرافيا العربية وتاريخ الخط العربي وتتيح لنا إمكان تتبع تطور الكتابة بسماتها المحلية وتغيرها بالمقارنة مع التطور الحالي في الأقطار المجاورة.

قامت أقدم الآثار الكتابية العربية في أرمينية على دور العبادة المسيحية وتعود أقدم كتابة إلى النصف الثاني من القرن الثامن (٧٧١)م، وهي كتابة على معبد زوار تنوتس. تأتي بعدها من حيث القدم كتابة على كنيسة العذراء في تالين، ثم على دير القديس يوحنا في باكافان بتاريخ ٧٨٨م، وكنيسة آكاراك، ثم على كنيسة القديس نشان في هاغباط، ومعبد كارني.

حفرت هذه المجموعة من النقوش بالخط الكوفي العادي (البسيط). ويتميز هذا الخط العريض ذو الزوايا الحادة بكتابة منفصلة للأحرف. في البداية اعتبر هذا الخط لازما وأكيدا في كتابة القرآن، واستخدم بشكل واسع في الكتابة على الآثار المعمارية. أحرف «الكوفي البسيط» مستقيمة أفقية وحادة الزوايا لدى اتصالها ببعضها. وتكتب أحرف هذا الخط من دون تنقيط أو تشكيل، وهذا الأمر يضفي على قراءة النصوص صعوبة خاصة لأن الحروف العربية في معظمها متشابهة إذا أغفل تنقيطها. تبرز أكثر من عشرة نصوص عربية وصلت إلينا مكتوبة بهذا النوع من الخط الكوفي أناقة ودقة الخطوط الصاعدة والمنبسطة مع بعض عناصر التقويس أو التعويج، وقام كل ذلك من خلال ضبط وتراصف الخطوط العمودية (الشاقولية) والأفقية المستقيمة مما أضفى على الكتابة بشكل عام فخامة واضحة. تكتب الأحرف بشكل خطوط أفقية صارمة الاستقامة. الهمزة لا تكتب إطلاقا كحرف منفرد

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

وتكتب العين في وسط الكلمة بشكل مفتوح الرأس، كما تكتب الجيم والماء والخاء والعين والفاء دون القسم القوسي.

تدل الدراسات المتأنية لخط كتابات المرحلة الممتدة بين القرنين الثامن والسادس عشر على أن الكوفي البسيط يتميز، إضافة للمسات المميزة لهذه المرحلة، بعدة صفات خاصة نشير منها إلى ما يلي: تتألف العين والغين في بداية الكلمة من خطين: الأول سفلي أفقي، أما الثاني فشظية صغيرة متصلة بالخط السفلي نصف منحنية ومتجهة إلى الأعلى. الكاف تكتب كالدال مع انحناء الخط العلوي الممدود إلى الأعلى بزاوية ٦٠ درجة مئوية (كارني، زوارتنوتس)، رأسا الفاء والقاف مستديرتان من ثلاث جهات، أما قاعدة الرأس (أو العقدة) فخط مستقيم. الياء في آخر الكلمة تذكرنا أحيانا بالياء في خط (الثلث) وتتألف من خط شاقولي نازل ينحني فجأة نحو اليمين لينتهي عند بداية خط طويل وممدود. إن خط هذه الكتابات لا يختلف إلا قليلا عن كتابات الأقطار المجاورة. نعثر على كتابات مشابهة لكتابات الخط الكوفي البسيط في أرمينية في كتابات سورية من العهد الأموي. تمثل في هذه الكتابات الخط الكوفي البسيط في المراحل الأولى من تطوره. وثمة سمات أخرى غير ما ذكر أعلاه مميزة للكوفي البسيط في المراحل الأولى لنشوئه (مثل كتابة الألف والعين في بداية الكلمة والتاء المربوطة في نهاية الكلمة).

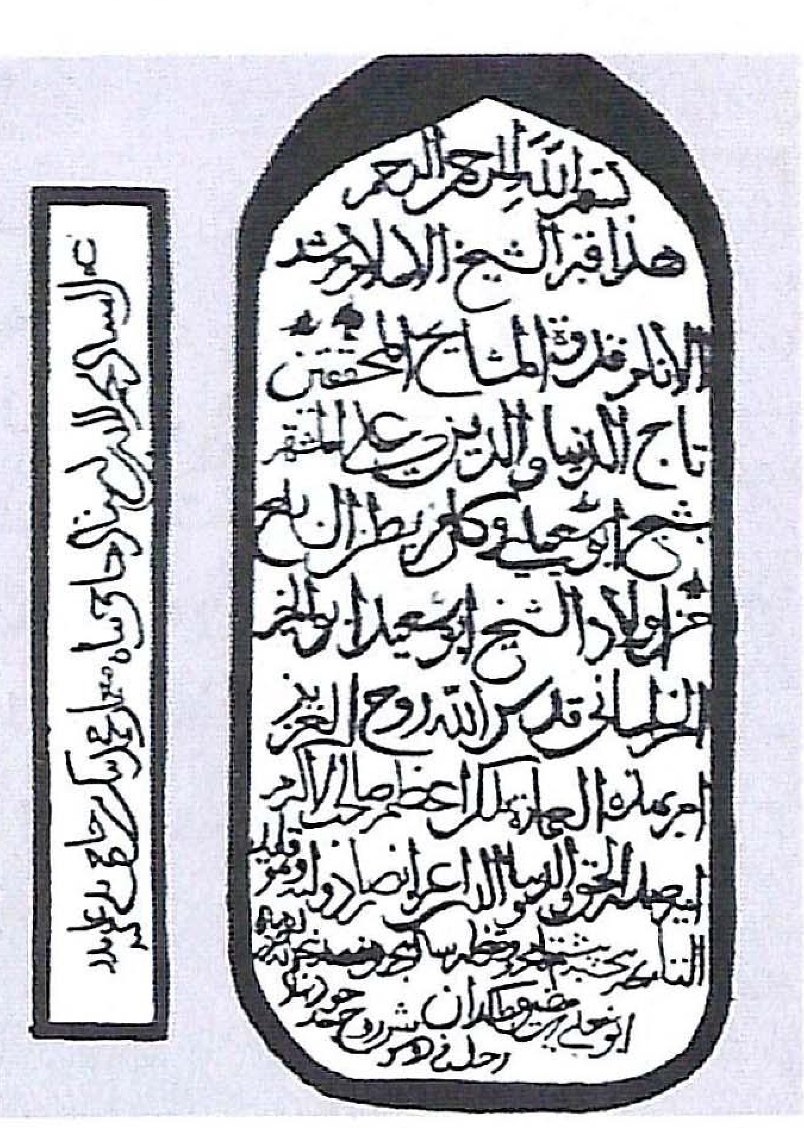
لم نعثر في الكتابات الكوفية في أرمينية، فيما بين القرنين الثامن والعاشر، على عناصر الخط اللين في الكتابة على الخزف. لكن أعمال الخزافين الأرمن لم تدرس حتى الآن مع الأسف في أرمينية.

من بين كتابات هذه المرحلة يجدر أن نشير إلى كتابة على خاتم الملك البقرادوني الأرمني أشوط بن سمباط التي تعود إلى أواسط القرن التاسع، إلى شاهدة القبرة في بيلقان (بيتاكران) المؤرخة عام ٩٢٠م، وأخيرا إلى الكتابة على البوابة الحديدية لقلعة كنجة المؤرخة عام ١٠٦٣.

بدءا من أواسط القرن الحادي عشر تبرز في الآثار العربية في أرمينية كتابات بخط كوفي أكثر تعقيدا. تتطاول أكثر الخطوط الشاقولية (الألف واللام مثلا)، تصبح انحناءات الزوايا أكثر استدارة وتقويرا، تنتهي الخطوط الصاعدة بشظايا حادة من الجهة اليمنى (ونادرا من الجهة اليسرى). تتميز كتابات هذا النوع بغياب عناصر الديكور النباتي. كمثال على ذلك يكفي أن نذكر كتابة الأمير سيف الدين على قلعة قارص (النصف الأول من القرن الثاني عشر) وفي ارتسكي (عادل جواز).

تتميز أحرف هذه الكتابات بالرشاقة مع قابليتها للتطور كعنصر زخرفي فني. نسبة ارتفاع القواعد السفلية من سيقان الحروف تعادل ١/٢,٥.

قاد التطور اللاحق للخط الكوفي إلى أن شرع الخطاط - النحات يشق رؤوس الخطوط الصاعدة التزيينية على الآثار المعمارية، فيحول نهاياتها إلى أوراق صغيرة، وإلى تفريعات زهرية، أو يدغم حرفين أو أكثر في شكل واحد (كالألف واللام مثلا). تحولت الكتابة الكوفية، بهذا الشكل، إلى زخرف رائع ذي تعابير نباتية زهرية، مميز، من حيث الشكل الخارجي وعلامات مميزة أخرى، بضعة أنواع للخط الكوفي الزخرفي: المزهر، الهندسي، المربع، المملوكي، الأيوبي، الفارسي، العراقي، المغربي...إلخ.



كتابة تذكارية منقوشة على لوح حجري في اردوباد

كتابة قرآنية على ضريح مؤمنة خاتون في نخجوان

عشر في أرمينية على أكثر من عشرين كتابة بالخط الكوفي الزخرفي. أقدم كتابات «الكوفي المزهر» هي الشريط الكتابي على واجهة مسجد مانوتشي في آني (سبعينيات القرن الحادي عشر)، والكتابة على برج السور الخارجي لمدينة آني (أواسط القرن الثاني عشر).

إن أسلوب نحت النقوش الكوفية الثلاثة من آني مختلف كما أشارت إلى ذلك ف. كراتشكوفسكايا، فليس في كتابة مسجد مانوتشي لينة كتلك الواضحة في كتابة برج السور. عدا ذلك واضحة بشكل جلي في كتابة البرج آثار الكتابة السريعة، كما أن طريقة نحت بعض أشكال الحروف قريبة من أساليب رسم حروف كتابات مدينة آمد، لكن دون تطابق بالطبع.

إضافة للنصوص الآنفة الذكر من آني وصلت إلينا بعض قطع أو أجزاء من كتابات أخرى. القطعة الأولى منحوتة بخط كوفي كبير، لم يبق لنا من أثرها سوى صورة أعدها كالانتار عام ١٩١٤. استخدمت في هذه الكتابة كذلك زخارف بأشكال نباتية، لكنها مختلفة من حيث الطراز عن كتابات آني الأخرى. طريقة رسم ونحت الحروف في هذه القطعة فريدة وتشبه إلى حد ما طراز الكتابة على واجهة مدفن ماماخاتون في درجات (أواخر القرن الثاني عشر). الفراغات بين الأحرف غير محشوة بزخارف من نباتات وأزهار كما هو قائم في كتابة المسجد (أي مسجد مانوتشي). وتشير ف. كراتشكوفسكايا إلى أن «الزخرفة في كتابة جامع مانوتشي تعود في أصولها إلى أساليب معروفة في آثار إسلامية أقدم». ويمكن الإشارة إلى أوجه شبه مع فن الزخرفة الأرمني ومع بعض الآثار الساسانية العائدة للقرنين السادس والسابع الميلاديين التي هي بمنزلة جذور عامة للفنين الإسلامي والأرميني بهذا الشأن.

”السمات الكتابية للخط العربي المتمثلة في تناسق وتشكيل الخطوط الأفقية والعمودية أعطت للخطاطين مجالا لاشتقاق أنواع مختلفة من الخطوط الزخرفية وجعلت الكتابة عنصرا ديكوريا معماريا“

ومجمل القول تجدر الإشارة إلى أن العناصر اللينة في الكتابات الكوفية في آني واضحة لاسيما في الكتابة القائمة على برج السور، وترتبط هذه الظاهرة برأينا بالاتجاه لتطور الكتابة الفنية.

إن بروز الأشكال الفنية واتجاه تنميق الخط الكوفي إنما يرجع إلى مراحل مبكرة (القرن العاشر). اشتهرت أكثر الأشكال الجميلة للأحرف العربية في الخط «الكوفي القرمطي» (القرن الحادي عشر). تعود أقدم النصوص المكتوبة بالخط الكوفي الزخرفي إلى بداية القرن العاشر. فاكتشفت في بهامبور غير بعيد عن كراتشي كتابة بخط كوفي زخرفي مع تفريعات نباتية وتوريق. وبرزت مثل هذه الكتابات المنمنمة، المزينة بأوراق نباتات وأزهار، على الحجر والخشب في العهد الفاطمي في مصر «بين القرنين العاشر والثاني عشر». كما عرف في سورية الحفر على الخشب بالخط الكوفي المزين بالتوريق النباتي في القرن الثاني عشر.

انتشر «الكوفي المزهر» بشكل واسع في أرمينية وغدا أحد أوجه التشكيل الفني للآثار المعمارية الفخمة. في بعض الكتابات الكوفية تتداخل وتتشابك الأحرف لدرجة تصعب قراءتها إذا لم يكن السياق معروفا. تكون صيغة البسملة واسم النبي محمد وأسماء الخلفاء الراشدين، في الغالب، متشابكة في شكل دائري مزخرف. وفي مثل هذه الحالات تأتي الآيات القرآنية واسم محمد وأسماء الخلفاء الراشدين كمفتاح لحل رموز النص المتشابكة على شكل جامة والمنسجمة كالطغراء.

بين الكتابات بـ «الكوفي المزهر» يجدر تمييز الكتابة القائمة على بوابة مدفن ماماخاتون في درجات «نهاية القرن الثاني عشر»، وعلى جامع وان (أولو جامع) من الداخل. إن الكتابة الكوفية حول واجهة مدفن ماماخاتون قريبة الشبه من القطعة المتبقية من إحدى كتابات آني والمصورة من قبل كالانتار. في هذه الكتابات تتشابك دوما السيقان الصاعدة من الداخل وفي منتصف الخطوط العمودية الطالعة. لكن تزيين الحروف بعناصر مورقة قائم في القطعة الآنفة الذكر من آني فقط وعلى الأجزاء العلوية للسيقان الصاعدة. إلى مثل هذا النوع من الكوفي تنتمي الكتابة المحفورة على محراب «أولو جامع» من الجهة اليمنى. من حيث الأحجام تعتبر الكتابة الأخيرة من جامع، وإن أكثر شبها بقطعة آني ذات الأحرف الكوفية الكبيرة التي ينسبها مار إلى جامع آني الثالث. إن التناسب في الأحجام بين السيقان الصاعدة وبين الأضلاع المنبسطة والمدورة (الأحرف طبعا) هي كل الشكل التالي: ٦/١.

تتميز كتابة جامع وان «أولو جامع» بجمال نادر: تناسق بين الأجزاء المختلفة لأحرف متصلة متشابكة، دقة وتقنية رفيعة في تنفيذ الخط بالكامل. تفصل بين الخطوط الأفقية المنبسطة للأحرف فراغات مزخرفة. الأعمدة الصاعدة مقوسة على أرضية نباتية دقيقة. ويكتمل كل حرف بذيل أو امتداد حاد دقيق. الأحرف مرتبطة ببعضها بنقرات زخرفية بارزة.

تشكل الكتابة الكوفية الثانية على الجدران الداخلية لجامع وان شريطا من حلقات نصف دائرية في وسط جدار القاعدة المركزية للجامع. تتعشق الزخارف النباتية في الفجوات بين الأحرف بشكل مفرط. وعلى أرضية نباتية جميلة أنشئ ديكور كتابي أنيق ومعقد للغاية تداخلت فيه الأحرف والزخارف في وحدة منسجمة. ويمتد الشريط في هذا الشكل إلى ما لانهاية بحلقات مترابطة خلال جدران القاعة، ويعطي الناظر إحساسا بالهدوء والسكينة.

في تشكيل تزيين الفناء لجامع وان تم التأليف بين خطوط مختلفة من الكتابات العربية «الكوفي والنسخ» على أرضية نباتية مزهرة. نلاحظ مثل ذلك في الفناء الداخلي لضريح ماماخاتون في درجان. ويتنوع كل خط في أشكال مختلفة. يتكون العنصر الرئيس في زخرفة جامع وان من أنماط مختلفة للخط الكوفي: المربع والمزهر والهندسي والمورق. كما يتنوع «النسخ» في حلل وأشكال شتى.

كتبة معمارية منقوشة على جدار «أولو جامع» في أرزنجان

كتب الباحث المعروف ف.روزنتال في معرض حديثه عن الأهمية الوظيفية للكتابة العربية يقول: «لم يقتض الطابع المقدس للخط إلى دقة وعناية في نسخ المواضيع الدينية، بل وكان من شأنه دفع المسلمين لكي يروا فيها يكتب صدى

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لمشاعرهم الدينية واعتبار ذلك بمنزلة تجسيد لجمال وجلال الإله وخلقه». ومن أجل إثارة الإحساس بعظمة الخالق وجبروته وضرورة طاعته والتسليم له كان «النقاش» يختار الآيات المناسبة للموقف. فنجد داخل جامع و الآيات القرآنية التالية: رقم ٢٣ من سورة الحشر، رقم ١٢٠ و١٢٢ من سورة البقرة، والآيات من ١ إلى ٩ من سورة يس والآية ٢٥٦ من سورة البقرة. زينت هذه الآيات وغيرها جوامع أخرى أيضا. فالكتابة على جامع «قتلغ بك» في قرية سينور والمؤرخة في عام ٩٥٧ هـ تتضمن الآية ١٠٨ من سورة البقرة وكذلك الآية رقم ١٨ من سورة التوبة: ﴿إنما يعمر مساجد الله من آمن بالله واليوم الآخر وأقام الصلاة وآتى الزكاة ولم يخش إلا الله فعسى أولئك أن يكونوا من المهتدين﴾.

إن الآيات القرآنية لم تزين فقط دور العبادات الإسلامية، بل وكانت عنصرا مهما لتزيين وتشكيل دور الخدمات الاجتماعية. فأودعوها واجهات ومداخل المشيدات العامة في مناطق أرمينية الشمالية - الغربية وعلى قبابها وأكتاف العقود الحجرية. كما أن السورة ١١٢ ﴿قل هو الله أحد الله الصمد لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد﴾ تزين الكثير من الواجهات في درجان ونخجوان. وتزين الحكمة الإسلامية «الملك لله الواحد القهار» العديد من الآثار المعمارية في أرمينية. وإلى جانب الآيات القرانية تبرز أحيانا جامة أو وريدة صغيرة في داخلها اسم النبي محمد وأسماء الخلفاء الراشدين.

أكثر خطوط الكتابة العربية انتشارا في أرمينية هو «النسخ اللين» وقد استخدم واعتمد عليه كثيرا من القرون الأولى للهجرة، وقام، جنبا إلى جنب، مع الخط الكوفي البسيط. وفيما بعد صار هذا الخط يستخدم بشكل رئيس في الكتابات الزخرفية على الآثار المعمارية.

برزت أول الكتابات بخط «النسخ» في أرمينية في النصف الثاني من القرن الثاني عشر: الكتابة على قلعة تالين المؤرخة بسنة ٥٧٠ هـ، والكتابة الفارسية على جامع أوب المعمران في عام ٥٩٥هـ.

وفي هذه الفترة لم يكن «النسخ» منتشرا على نطاق واسع في ديكور الأبنية، ولم تكن قد استنبطت له أشكال وإضافات تزيينية.

من أقدم الكتابات بخط «النسخ الخشن» كتابات قلعة مجنكرت تاريخ - ٦٣٠ هـ وكتابة قصر قمر الدين في تفريك - ٥٩٢هـ.

تمثلت كتابات العهد السلجوقي بنوعين من خط النسخ يسميان أحيانا «الأيوبي» و«السلجوقي»، واستخدم هذان النوعان في كتابات أرمينية الغربية. ويتميز «النسخ الأيوبي» - برأي الباحث بيرشم - بتناسق الأحرف واعتدالها من حيث الحجم والشكل مع خصائص ثابتة وخطوط عريضة. وهذا ما كانت تتسم به عموما كتابات سورية في هذه المرحلة. أما «النسخ السلجوقي» فيتميز باختلاف أحجام الحروف على رقعة الكتابة، بحيث تتداخل ضفائر صغيرة وتفريعات طويلة مع زخارف توشي الخط. يميز هذا الخط - كما يقول بيرشم - بعض آثار ونقوش سلاجقة الروم في آسيا الصغرى التي يكشف طرازها عن عناصر وملامح ذات أصل شرقي (أرمني وقوقازي)، ويشير كذلك إلى أن «النسخ السلجوقي» متمثل، بشكل أساسي، في الكتابات التي قام بها نحاتون من أصل أرمني مثل كالويان، تاكفور بن ستيفان، كلوك بن عبدالله وغيرهم.

من بين كتابات النحاتين الأرمن القديمة والطريفة نشير إلى الكتابة فوق مدخل مدرسة في ملاطية القديمة والكتابة فوق واجهة كوك - مدرسة في سيباستيا (سيواس) تاريخ ٦٧٠ هـ والكتابة على منهل (عين السقاية في جدارها (أي المدرسة) يحمل التأريخ نفسه، ثم الكتابة فوق الباب الشمالي لمسجد (أولو جامع) بتاريخ ٦٠٢ هـ وأخيرا الكتابة فوق مسجد (كلوك جامع) في قيصرية ٦٠٧ هـ.

تحمل كتابات الخطاط الأرمني كالويان في سيباستيا عدة سمات نشير منها إلى ما يلي:

رؤوس الأعمدة الصاعدة للأحرف تنتهي، كقاعدة عامة، بحنيات إلى الجهة اليمنى. عدا ذلك يتدرج ساق الخط الطالع سماكة ليصبح حجمه في نهايته نصف حجمه في بدايته. العين والغين في بداية الكلمة تبدآن بخطين حادين في طرفيهما من اليمين إلى اليسار مشكلين شبه دائرة منبسطة وملتوية. حرف الكاف كشكل الكاف الكوفية مع انبساط أكثر للخطين الأفقيين، الفاء تكتب في نهاية الكلمة من دون تقويس في النهاية، والميم من دون ذيل أو خط نازل. التاء المربوطة أو الهاء في نهاية الكلمة تكتبان من دون عقدة وبشكل شظية. يعبأ الفراغ فوق السطر وتحته بخطوط طويلة وخصل ملتوية لكن من دون عناصر نباتية.

من مجموعة الكتابة القديمة بخط «النسخ الأيوبي» يمكن ذكر ستة نصوص معمارية قائمة على قلعة بايبرد تحمل جميعها تاريخ ٦١٠هـ، وكتابات مسجد أحمد شاه في تفريك (٦٣٨هـ) ومستشفى ستة ملك في تفريك ٦٢٦هـ. ومن الكتابات «النسخ السلجوقي» تجدر الإشارة إلى الكتابة فوق مدخل مدرسة ملاطية القديمة، والكتابة على واجهة كوك - مدرسة وعلى منهل (عين السقاية المرمري في سيباستيا.

”الآيات القرآنية لم تزين فقط دور العبادات الإسلامية بل كانت عنصرا مهما لتزيين وتشكيل دور الخدمات الاجتماعية، فأودعوها واجهات ومداخل المشيدات العامة وأكتاف العقود الحجرية“

يجب الإشارة إلى أن خط «النسخ السلجوقي» عاش على مدى جيل واحد (النصف الأول من القرن الثالث عشر). وآخر كتابة بهذا الخط كانت تلك الموجودة على برج تفريك حاملة تاريخ ٦٥٠هـ. وتستحق الاهتمام نقطة أخرى هي أن الكتابة العربية بخط «النسخ»، بنوعيه - الأيوبي والسلجوقي - منحوتة في النصف الأول من القرن الثالث عشر.

تتميز الكتابات العربية في القرن الرابع عشر عموما بالاستخدام الواسع لخط النسخ اللّين». نحتت كتابات من شتى الأنواع والمضامين بهذا الخط: معمارية تذكارية وقرآنية. من نقوش هذه الفترة نشير إلى الكتابة (بالفارسية) على (خان سليم) في فايوتس دزور - تاريخ ٧٢٩هـ، والكتابة على قلعة خواجه ياقوت في كارين حاملة تاريخ ٧١٠هـ.

يتميز خط هذه الكتابات بتدوير نهايات الأحرف مثل الراء والزاي والواو وتقويس الخطوط المائلة. بوجه عام تكشف كتابات هذه المرحلة عن نضج الأشكال الفنية وتدل على ترسخ قواعد وأسس الزخرفة بخط النسخ في النقوش والكتابات العربية في أرمينية.

في النصف الثاني من القرن الرابع عشر يبرز نوع جديد من الخط الزخرفي هو «الثلث». يتميز هذا الخط، بالمقارنة مع «النسخ»، بالفخامة وبامتداد أكبر لسوق الأحرف الصاعدة بالمقارنة مع ارتفاع الأحرف الممدودة الأخرى. بخط «الثلث» في أرمينية نُحتت، بشكل أساسي، كتابات على الآثار المعمارية ذات الطابع التحصيني والتذكاري. أروع وأكمل نماذج خط «الثلث» وصل إلينا من أرزنجان: الكتابة على قلعة كماخ تاريخ ٨٢١هـ، والكتابة على (عين السقاية) تاريخ ٨٥٢هـ.

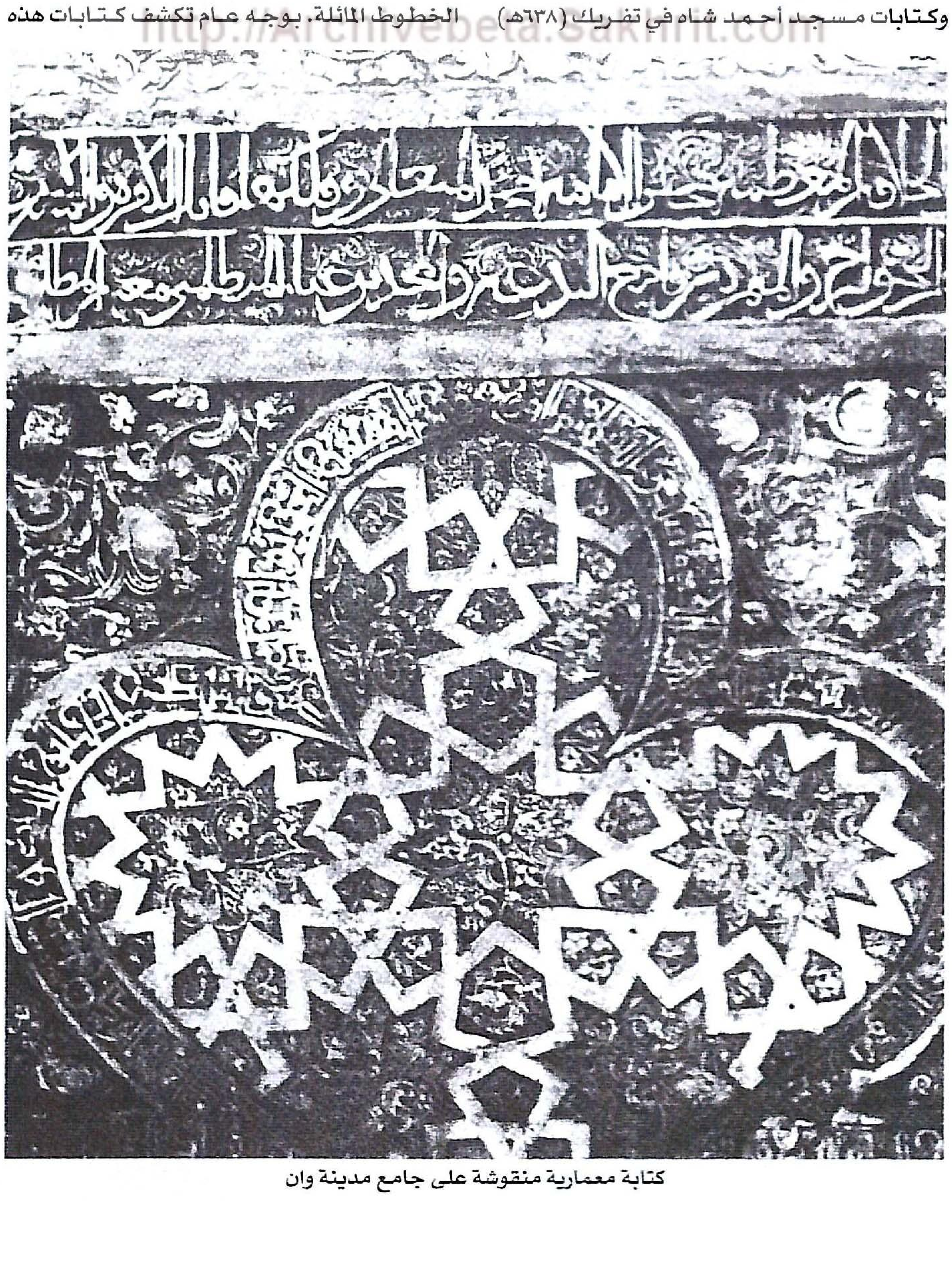
جميع كتابات أرزنجان المعمارية تقريبا العائدة للقرن السادس عشر مكتوبة بخط «الثلث» الذي بلغ حتى ذلك الحين مستوى كبيرا من الرقي. من أجمل ما وصل إلينا من هذه الفترة كتابة مسجد قرية سينور تاريخ ٩٥٧ وكتابة جامع فرحشاد في قرية بلور تاريخ ٩٢٣هـ.

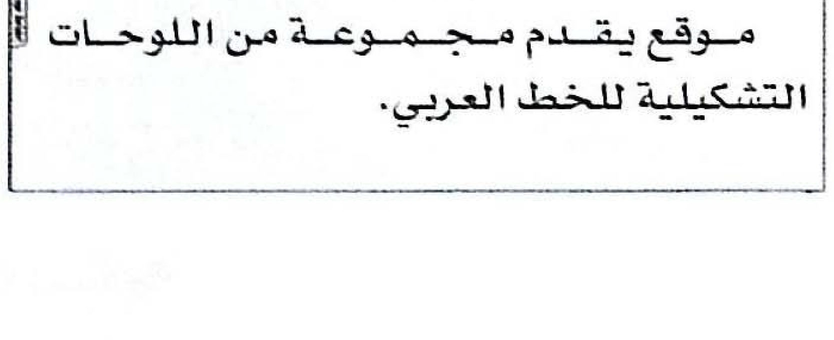
في النصف الثاني من القرن السادس عشر يبرز على الآثار المعمارية في أرمينية خط أنيق هو «الجلي» الذي كتبت به معظم نصوص هذه الفترة، أول من كتب بهذا الخط التركيان العثمانيان: شيخ حمد الله (توفي عام ١٥٢٠م)، ثم تطور على يد حافظ عثمان (توفي عام ١٦٩٨م). يتميز خط «الجلي» بضخامة وفخامة أشكال الأحرف وبتباعد المساحات بين الخطوط مع أناقة بادية في رسم الحروف وتابعها، أحرف الجلي تتراصف فوق بعضها بشكل رشيق وتعطي انسجاما رائعا من الأعمدة الصاعدة والأضلاع الشاقولية والمتداخلة أحيانا على أرضية الأرابيسك. من كتابات خط «الجلي» تتميز الكتابة المحفورة على الجدار الداخلي لقلعة قارص بتاريخ ٩٨٧هـ والمدونة باللغتين العربية والعثمانية.

تشكل الكتابات العربية في أرمينية إذن آثارا تاريخية - ثقافية ذات قيمة. نتتبع من خلالها تطور الكتابة العربية وخصصائصها المحلية. ومن الناحية الفنية اعتبرت الكتابات بالخط «الكوفي المزهر» و«النسخ» كعنصر ديكوري مهم واضطلعت بوظائف جمالية - فنية وحسية - عاطفية.

من الناحية الباليوغرافية تكشف الكتابات العربية في أرمينية من ملامح وخصائص مشتركة مع كتابات الأقطار المجاورة (سورية وآسيا الصغرى). عدا الخطوط المعروفة تشمل كتابات أرمينية على أنماط مطورة من الخط «الكوفي المزهر والنسخ السلجوقي» ذات أصل محلي لا يستبعد أن تكون متأثرة في صيرورتها، إلى حد معلوم، بأساليب وعناصر خطوط الشعوب المحلية (من أرمن وجورجيين ويونانيين... إلخ) عبر ممثليها الذين تعلموا العربية وكتبوا بها فاقتبسوا الفنون المحلية وأدخلوا عليها مقومات جديدة، وساعدوا على ترسيخ الخط العربي.

لم يكن تطور الكتابة العربية في أرمينية معزولا عن تطورها العام أيضا في الأقطار المجاورة. فقد جاء ذلك متساوقا ومنسجما، إلى هذا الحد أو ذاك إجمالا، مع الاتجاه العام لتطور الخط العربي في أقطار المشرق العربي ◆


كتابة معمارية منقوشة على جامع مدينة وان



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

في الذكرى الخامسة والتسعين على أحداث دنشواي أقام مركز النقد والإبداع بمتحف شوقي بالتعاون مع متحف دنشواي مهرجانا ثقافيا كبيرا في مقر المتحف بمحافظة المنوفية.

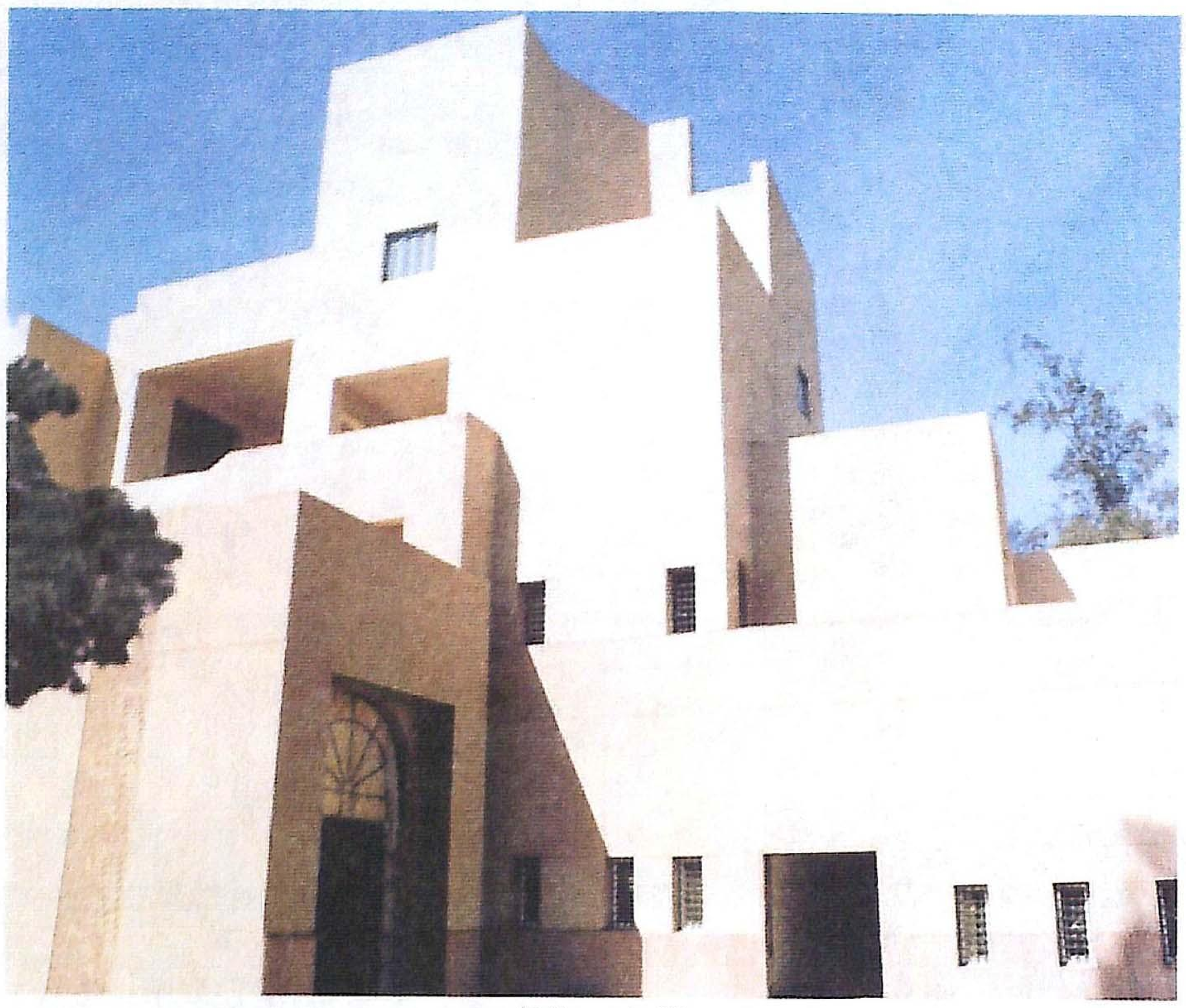
الاحتفال في حد ذاته حدث مهم يمثل الدفاع عن ذاكرة الأمة، وخاصة هذه الأيام التي تواجه حملات التجهيل والنسيان.

وتزداد دلالة حدث دنشواي عمقا في أنه واحد من الحوادث المهمة التي قام الفنان التشكيلي بتسجيل وقائعها كاملة في ظل غياب تسجيلات فوتوغرافية أو صوتية، فكان للسيناريو الذي كتبه المؤرخ د. يونان لبيب رزق أثره البعيد في وضع الحقائق أمام الفنانين .

نجوى العشري - مصر

ذاكرة الأمة بالألوان الطبيعية

متحف دنشواي



المتحف من الخارج

متحف دنشواي هو أحد المتاحف القومية الذي أعيد إنشاؤه من جديد ليصبح أول متحف قومي في مصر يحكي تاريخ ووقائع نضال الفلاح المصري في محافظة المنوفية ضد جنود الاحتلال البريطاني.

دنشواي قرية صغيرة في محافظة المنوفية لا تبعد كثيرا عن مدينة شبين الكوم عاصمة المحافظة. وقد تعرضت هذه القرية لعدوان وحشي من بعض جنود الاحتلال البريطاني في ١٣ يونيو عام ١٩٠٦، يشهد على ذلك ماجرى يوم الحادث وما تبعه من محاكمات وأحكام بالإعدام أو الجلد أو السجن .

ومنذ ثلاثة أعوام آلت ملكية المتحف إلى وزارة الثقافة وبالتحديد قطاع المتاحف، وعندما بدأت الوزارة في تطوير متحف دنشواي وضعت خطة لدراسة الوقائع والأحداث كما سجلتها كتب عديدة عالجت هذا الحدث، نذكر منها: كتاب أشهر حوادث على مر التاريخ(أسامة توفيق عبدالهادي)، وحكايات من مصر (صلاح عيسى) ، ودنشواي (محمد جمال المسري)، دنشواي والصحافة (محمد نصر) وكتاب أشهر قضايا الاغتيالات السياسية (لمؤلفه محمود كامل العروس).

وبالإضافة إلى هذه المراجع طلب من الأستاذ الدكتور يونان لبيب رزق أستاذ التاريخ المصري المعاصر وضع سيناريو للحدث وما تبعه من وقائع المحاكمة ثم العفو عن بعض المسجونين من أهالي القرية.

يقول الدكتور يونان لبيب رزق إن هذا المتحف يعد وثيقة تاريخية توضح الأحداث باللوحة والتمثال وقد حرصت على اختصار المشاهد بحيث يمكن التعبير عنها في لوحات أو تماثيل.

يضم السيناريو خمسة عشر مشهدا يبدأ بقيام ضباط من جيش الاحتلال بالصيد في جهة دنشواي فأصيبت زوجة أحد الفلاحين المصريين وابنتها بعيار صيد أطلقه أحد الصيادين من الضباط الإنجليز، ثم هاج الأهالي حيث قتل ضابط وجرح كثيرون في هذه المشاجرة.

> "إعتمدت خطة تطوير المتحف على دراسة الوقائع والاحداث كما سجلته كتب عديدة وكان السيناريو الذي كتبه الدكتور يونان لبيب رزق دليلا للفنانين المشاركين"

وتستمر المشاهد بالقبض على عدد كبير من أهالي القرية ومحاكمتهم في الموقع نفسه الذي حدثت فيه المشاجرات وتشكيل المحكمة لتنعقد يوم ٢٤ يونيو، وتصدر أحكامها الجائرة بشنق أربعة من الفلاحين وجلد وسجن واحد وعشرين من أبناء القرية ثم ينتهي السيناريو بالجهود السياسية التي قام بها الزعيم مصطفى كامل لشرح القضية وصدور العفو عن عدد من المسجونين.

خطة التطوير

وضع المهندس الاستشاري هاني المنياوي التصميم للإنشاءات والقاعات بحيث تستوعب كل النشاطات الثقافية إلى جانب حادث دنشواي، كما شملت خطة ترميم المتحف وتجديده التأكيد على مظاهر الحياة في ذلك الوقت والاحتفاظ بالأدوات القديمة كالنورج والساقية والشادوف.

وجاءت فكرة التصميم بتشكيل عدد من المستويات كالمصاطب لتصل بنا إلى المشنقة التي ترتفع إلى أعلى ، كما احتفظ المتحف بنموذج قديم للمشنقة التي استخدمت وغيرها من أدوات التعذيب.

يضم المتحف مبنى إداريا إلى جانب قاعات العرض الخمس التي يشاهد فيها الزائر تسلسل الأحداث في هذا الحادث الأليم.

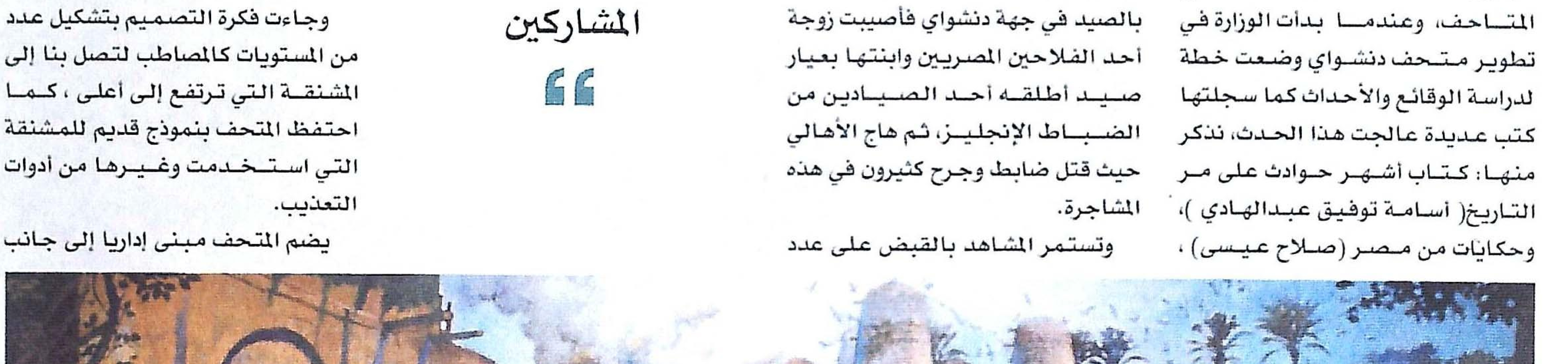
إلى جانب اللوحات توجد عدة أعمال نحتية ونموذج مصغر لقرية دنشواي القديمة كلف بعمله المهندس عصام صفي الدين وديورامات، كلف بها الفنان محمود مبروك. كما يضم المبنى مسرحا مكشوفا ومركزا ثقافيا وقاعة للموسيقى وأخرى متعددة الأغراض وقاعة لكبار الزوار وأضيف للمبنى مجموعة مراسم للفنانين وقاعات عرض أمامها مساحات خضراء. وقد بلغ تكاليف إنشاء المتحف أربعة ملايين جنيه مصري.

مليون وخمسمائة ألف جنيه للأعمال الفنية

كون المركز القومي للفنون التشكيلية لجنة فنية لدراسة السيناريو وتوزيعه على عدد من الفنانين المعروفين بقدرتهم على التسجيل التاريخي أو الرسم بالأسلوب الواقعي أو التشكيل النحتي بأسلوب بسيط يساعد على شرح القضية في تشكيلات نحتية بأسلوب واقعي. ضمت اللجنة رئيس قطاع المتاحف ومدير عام المتاحف بالمركز والمشرف العام على المتاحف القومية والناقد الفني الكبير كمال الجويلي والناقد محمد حمزة بإشراف الدكتور أحمد نوار المشرف العام على المركز القومي.

واعتمد مبلغ مليون وخمسمائة ألف جنيه للأعمال الفنية واعتمدت اللجنة ستة آلاف جنيه للمتر المربع من لوحات التصوير الزيتي وأربعة عشر ألف جنيه للتمثال الواحد المشكل من خامة البوليستر.

وكلف الفنانون من المصورين : صبري منصور، محمد الناصر، ممدوح عمار، مصطفى الفقي، أحمد علي خليل، صلاح عناني، عبدالعال حسن، حسن عبدالفتاح، محمد طراوي، صابر محمود، شعبان مشعل، ميشيل



حول الجرن للفنان عبدالعال محمد عبدالعال

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

رمز لقريةدنشواي لمحمود مبروك

شنق حسن محفوظ للفنان صلاح عناني

معلوف، فؤاد تاج، محمود بقشيش «وكانت لوحاته هي آخر ما قدمه لمصر من أعمال قبل وفاته»، فتحي أحمد،حازم فتح الله، إبراهيم غزالة. ومن المثالين: فاروق إبراهيم، عبدالهادي الوشاحي، محمد سطوحي، عبدالمجيد الفقي، عبدالعزيز صعب، محمود مصطفى ، محمد العلاوي، أحمد عبدالعزيز، مأمون الشيخ، محمد زكريا طه، على حبيش وأحمد عبدالوهاب.

وقال المهندس عصام صفي الدين والفنان محمود مبروك بعمل النماذج والديورامات حسب السيناريو الموضوع.

نماذج الأعمال

وقع اختيار الفنان صبري منصور على مشهدين، الأول يمثل مشهد المحاكمة، مساحة اللوحة أربعة أمتار ونصف المتر المربع. استخدم الفنان أسلوبه اللوني الذي يتميز بدرجات اللون الأزرق والرماديات وعبر عن الازدحام والجو المغلق داخل السرادق. وجاءت اللوحة الثانية تمثل تنفيذ الأحكام وتبلغ مساحتها تسعة أمتار مربعة. جاءالتعبير في اللوحتين هادئا لايعبر عن انفعال الأهالي وثورتهم حيث جاء الأسلو ب تقريريا. ويقول الفنان صبري منصور إنه انتهى من رسم اللوحتين خلال شهرين فقط !

المفاجأة الجديدة في هذا الحشد من الفنانين هي أعمال الفنان محمد طراوي الذي وقع اختياره على لوحتين «شيخ الغفر ينزف دما»(٣ م × ١,٨٠م) واللوحة الثانية لوحة الضابط بول ومساحتها (٢,٤٠ × ٢م).

نلمس في اللوحتين الحركة والجو والتوقيت .. الحركة ممثلة في التكوين الذي يجسد الواقع والجو العام للصراع بين الفلاحين والجنود المستعمرين والوقت الذي وقع فيه الحادث.

وأضاف أيضا البعد الزمني الذي يوحي بأن اللوحة سجلت عام ١٩٠٦ وليس اليوم بمراعاة القدم من الألوان والظلال والأنوار، كما اهتم بالتدقيق في الملابس وأيضا في الملامس، ملمس الأرض يختلف كثيرا عن السماء، عن الأشخاص والأزياء. إن العملين اللذين اسندا إلى محمد طراوي وكما يقول: للمرة الأولى أتعرض للتعبير بشكل تاريخي لمساحة رسم بهذا الحجم وأرجو أن أكون قد عبرت عما بداخلي، وأن اختياري لهذا العمل اعتبره شهادة على قدراتي الفنية برغم عدم شهرتي في هذا المجال.

اختار الفنان أحمد نبيل مشهد المحاكمة الابتدائية التي تمثل لجنة من قاض أجنبي والمحافظ ومحام وكاتب الجلسة وأمامهم مجموعة من المهتمين ومساحتها (٣,٣٠ م × ١,٥٠م).

اختصر الفنان أحمد نبيل عدد المتهمين إلى ستة أشخاص فقط برغم أن الأحداث تقول إنهم ٦١ متهما بالإضافة إلى ثمانية استطاعوا الهرب.

كما أنه لم يدرس الأزياء التي تتمشى مع التاريخ والعادات والتقاليد فجاء كاتب الجلسة عاري الرأس وهذا أمر غير مستساغ في عصر كان الطربوش علامة الاحترام، كما أنه من غير المعقول أن يحرص القاضي على التحلي بالطربوش ولا يهتم كاتب الجلسة بغطاء الرأس.

> بالمتحف مجسم لقرية دنشواي القديمة ومسرحا مكشوفا ومركزا ثقافيا وقاعة للموسيقى وآخرى متعددة الاغراض ومجموعة مراسم وقاعات عرض

إختار الفنان إبراهيم غزالة مشهدا يعبر عن بداية الأحداث أو التحرش الذي قال عنه الإنجليز إن المصريين أحرقوا الجرن عمدا ويقول المصريون إن ضابطا إنجليزيا بدأ بطلق ناري أحرق الجرن.

مساحة اللوحة (٢,٧٠ × ١,٧٠م) جاءت اللوحة في أسلوب يميل إلى التعبير بالحركة وقد يكون السبب في ذلك هو محاولة التعبير عن بداية الصراع بين الفلاحين والضباط الإنجليز.

نفذ الفنان حسن عبدالفتاح المشهد السادس وصور مشهد ضرب الضابط الإنجليزي حرم شيخ الغفر بعيار ناري من بندقية الصيد فهاجت الأهالي وهجموا على الضابطين وفر أحدهما واختبأ الآخر وأمسك الأهالي بواحد وانهالوا عليه بالضرب. ويؤكد الفنان حسن عبدالفتاح أنه التزم بالنص في تنفيد المشهد بمعنى الالتزام بالقصة ولكنه وضع رؤيته الشخصية في العمل، فهجوم الضابط على السيدة يعني الهجوم على مصر (كرمز)، والتفاف النساء حول السيدة المصابة يؤكد التفاف الأسرة والشعب حول مصر، والطفل الذي جاء بالمشهد تحمله سيدة وتحتضنه يرمز إلى المستقبل والسيدة تحميه من الخطر.

واضح أن الحس الدرامي عال جدا والتعبير يمس الوجوه والحركة داخل اللوحة والألوان تعكس الجو الدرامي في العمل ◆

انعقاد المحكمة للفنان صبري منصور

ARCHIVE
http://Archive.sakhrit.com

ما الذي يمكن إضافته لكل ما كتب عن نور الشريف في أغلب الجرائد والمجلات العربية؟

صرخ فيه المخرج نبيل الألفي مرة «أنت زفت» ورفضته لجنة اختيار الممثلين الجدد عندما تقدم ليعمل في التلفزيون ولو حتى «كومبارس» متكلما.

وفي عام ١٩٨٣ حصل على جائزة أحسن ممثل في مهرجان نيودلهي السينمائي من بين ممثلي ٢٧ دولة وكانت أول جائزة دولية رسمية يحصل عليها ممثل عربي، هذا غير جوائز أخرى كثيرة تم الإعلان عنها.

تربى في حي شعبي وعشق الفن وهو صغير واقتطع من المصروف الذي لم يتعد قروشا قليلة ليشاهد الأفلام في سينما الحي المجاور واشترك مع أبناء الحي في بناء مسرح على إحدى عربات «الكارو» ليصبح أحد نجوم المسرح.

هكذا تم الاقتراب منه. جاع وتعرى وسهر الليالي الطوال في التهام الحياة وحلق بأجنحة من الإصرار والأمل فوق الأحزان ونام يحلم وواصل الرحلة وتخبط لكنه لم ينس أبدا كلماته المحببة التي يحفظها عن ظهر قلب للخطيب الروماني *شيشرون* «الضربات المتواصلة ولو بأصغر بلطة كفيلة بأن تحطم أضخم صنم» وكل هذا تمت الإشارة إليه.

ماذا تبقى؟ لتكن بعض الصور من مخزون «الذاكرة» يدفع بها الضوء على شاشة الوعي في لحظة تأمل. لتكن بعض الحوارات القديمة والجديدة تمت على مدى عشرين عاما ما بين القاهرة والفلبين، ما بين الكويت وبغداد وباريس.

لتكن وقفة مع حصاد السنين عن الذي تحقق والذي نتمناه من فنان إحتفظ بنجوميته لأكثر من ربع قرن وما يزال.

الكويت - عماد النويري

احتفظ بدرجة من الجدية أكبر من تلك التي احتفظ بها آخرون

نور الشريف.. ممثل مع سبق الإصرار

مصر .. مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الثاني:

في إحدى الغرف الصغيرة في أحد فنادق الدرجة الأولى في القاهرة الكبرى كان رنين الهاتف لا ينقطع، وأسئلة تتناثر هنا وهناك عن بداية حفلات المهرجان ، وعن وصول النجوم وعن النشرات التي صدرت. مديرون للعلاقات العامة، ونجوم، ونجمات وأصحاب ملاه، وخبر عن وصول الكاتب الإيطالي الشهير البرتو مورافيا.

يظهر «نور الشريف» وهو يحمل في يده بعض المطبوعات (ملصقات أفلام وكتيبات) عن فيلمه الجديد المشترك في المسابقة الرسمية (قطة على نار) المأخوذ من رائعة «تنيسي وليامز» قطة فوق سطح صفيح ساخن.

في المؤتمر الصحفي لمناقشة الفيلم تتابعت أسئلة عن الاقتباس، واتجاه «نور» إلى الإنتاج والالتزام. واشترك في الإجابة «نور» وبطلة الفيلم الزوجة «بوسي».

قصة الفيلم تدور حوادثها حول شخصية الكابتن الرياضي أمين وعلاقاته.

أمين «نور الشريف» يتزوج من الفتاة الفقيرة جيجي «بوسي» وسرعان ما يهرب من الملاعب بسبب إصابته في ساقه، كما يصاب بالعجز الجنسي الذي يمنعه عن القيام بواجباته الزوجية.

تلاحظ «جيجي» التصاقه الدائم بصديقه «عزت»، وتشك في وجود علاقة ما بينهما، خصوصا أن أمين قد هجرها، وأدمن على الشراب، وعلاقات شاذة، ومواجهات، وانتحارات، وجو غربي غرائبي... ماذا؟!

ما الذي استهوى «نور» في شخصية «أمين»؟ وما الذي استهوى المنتج في معالجة مسرحية كتبت لتصور واقع حال في المجتمع الأمريكي؟

يجيب «نور»: «هذا جزء من شخصيتي العادية، وأنا من هواياتي البحث عن الأنماط غير العادية من البشر، والشخصيات غريبة الأطوار. وأعتقد أن طموح أي فنان جاد، يدفعه لأن يتصدى للأعمال الصعبة. ومن حسن حظي أن أول أدواري السينمائية كان بالمصادفة، دورا معقدا، وتركيبته غريبة، وهو دور «كمال عبدالجواد»، المريض بالمثالية الخيالية البعيدة عن الواقع، وكان اتجاهي في أداء هذا الدور بداية الطريق لنجاحي، وشهرتي كممثل سينمائي، لهذا تجدني أسعى دائما وراء الأدوار الشاذة والمركبة، ودوري في (قطة على نار) أو دوري في (زوجتي والكلب) ، قد يكون اختيارهما مثارا للتساؤل. هذه الأدوار أقبلها بقوانين اللعبة الفنية، وأول هذه القوانين، إحساسي بأن الدور الجديد يمثل في حياتي الفنية تجربة جديدة. وفي هذا يكمن لدي العشق أو الالتزام في عمومه، وفيه يكمن، الشعور بالقيم المجردة جميعها من خير وشر».

والإنتاج؟!

- «ليس الأمر يأسا، وايضا ليس لتحقيق ربح، بالطبع لا أحب الخسائر، فالربح مسألة غير مضمونة بالنسبة للإنتاج السينمائي، والسبب الرئيس، هو تقديم شيء مختلف ومميز في الوقت ذاته».

والعمل مع «بوسي» في فيلم واحد؟

- «الحقيقة هو صعب جدا والجمهور يعرف ما بيننا. يعلم أننا زوجان، وعندنا أولاد. هذا إذا كانت مشاهد غرامية تجمعنا في الفيلم. في (قطة على نار) الوضع مختلف، كانت هناك حالة كراهية بيننا.. لكن عموما في كلتا الحالتين المطلوب مخرج فاهم يوجهنا نحن الاثنين».

إضاءة:

يصرخ «نور» في أحد أحاديثه: «عندما بدأت التمثيل كان عمري إحدى وعشرين سنة. وكان الانبهار والمال والمعجبون، يسيطرون على رأسي. لم يكن في ذهني اي شيء سوى البحث عن تقاليع تتيح لي الظهور. فوقعت في مصيدة «نمط الفتى الأول» الذي يرتدي ملابس غريبة من طراز معين أو يطيل سوالفه (وقتها كانت موضة). ولكن بعد فترة اكتشفت أن هذا كله ليس الفن، وليس التمثيل. فالفنانون أنواع، منهم الممثل مع سبق الإصرار، الذي لا يحيد عن طريقه الفني أبدا، ومنهم الممثل بالمصادفة ومنهم الممثل الذي يعيش فقط في الصورة المبهرة الخارجية للفتى الأول، ويظل قابعا في عالم الحلم دون أن تسند الدراسة هذا الحلم،أنا خليط من كل هؤلاء في مراحل حياتي المختلفة».

> "اتخذ نور الشريف موقفا غاية في الاحترام عندما ترك أضواء وأموال السينما ليتفرغ للعمل المسرحي من أجل كلمة شريفة جادة، ومن أجل خلق منطق جديد مغاير تماما لمنطق المسرح التجاري"

عن فيلم (قطة على نار) أخذ «نور» جائزة أحسن ممثل من هيئة «السيدالك» التي تمنحها اليونسكو. وجائزة أحسن ممثل لجمعية كتاب ونقاد السينما للتمثيل السينمائي (٧٨/٧٧). وكان ذلك كله في عام ١٩٧٧.

بداية اللقاء.. بداية الحوار.

العاصمة مانيلا (الفلبين).

(مهرجان مانيلا السينمائي الثالث ٨٣)

في بهو الفندق وبينما أحد الزملاء يبحث عن غرفة ودفاتر الطعام، ودعوات الافتتاح والاستقبال، تتابع وصول الوفود من كل أنحاء العالم السينمائي، وتتابع وصول النجوم والنجمات: «روبرت دوفال وبن كنجسلي، ودومنيك ساندا ونورا وحسين فهمي، ونور الشريف.. وقائمة تطول.

انتهيت على صوت الزميل وهو يصرخ في وجه موظف الاستقبال الذي لم يجد أي إشارة بأسمائنا. لا حجز غرف، ولا دفاتر طعام، ولا دعوات افتتاح ولا استقبال.

أخذ الموظف يعاود البحث، بينما الزميل يهدد بعظائم الأمور، ويطالب بحضور مستر «ليتون» مدير المهرجان فورا أو بصوت «إميلدا ماركوس» على الهاتف!!

وتلافيا للإحراج، تم منحنا الغرف مع وعد بتسوية موضوع دفاتر الطعام بعد التشاور.

مرة اخرى.. و«نور الشريف»، يظهر في بهو الفندق وهو يحمل تحت إبطه بعض المطبوعات، ولم تكن بي حاجة للسؤال عن ماهيتها هذه المرة. ذهبنا لرؤية الفيلم، وكان حديثا عن «كمال» ابن العطار «الشخصية المحورية في العار»، وعن مرحلة جديدة في حياة «نور» وعن المهرجانات.. والسينما المصرية:

«أشك كثيرا في أن هناك منهجا في اختيار الأفلام عندنا للمهرجانات العالمية. عندنا تصورات عجيبة من الممكن مثلا أن يكون الاشتراك في المهرجان في الهند يعني أن اللجنة تختار فيلما كله ميلودراما ليلائم المزاج الهندي.. وممكن مثلا أن يكون المهرجان في موسكو.. وتجد اللجنة تختار فيلما مملوءا «اشتراكية»!! وإذا كان لأمريكا تجد الفيلم مملوءا رأسمالية!!».

«السينما تعيش حالة غير مطمئنة. الدولة تخلت عنها، لأن السينمائيين أضاعوا دون فائدة - هكذا هم يتصورون - عشرة ملايين جنيه أيام القطاع العام، لكن ما أعرفه هو أن هذه الأيام هي التي أفرزت نخبة

«الثعلب» واحد من أدوار نور التلفزيونية

الجوائز لاتعني إنني الأفضل!

من العناصر المميزة خلال الثلاثين عاما الأخيرة، على سبيل المثال لا الحصر: «يوسف شاهين، سعيد مرزوق، أشرف فهمي، رأفت الميهي، مصطفى محرم، صلاح قابيل..» وغيرهم. كل هذه العناصر أوجدتها مؤسسة السينما. الآن تحولت السينما إلى سلعة وبوق دعاية، ونشرات أخبار في بعض الاحيان، هناك محاولات فردية، ولكنها جزر منفصلة في محيط.. الطموحات كثيرة، والإمكانات قليلة».

أدوار.. وأفضلية

سألته: في فيلم (سونيا والمجنون) لعبت دور المحقق، ودور «جابر عبدالواحد» في (دائرة الانتقام) «وكامل رؤبة لاظ» في (السراب) «وشطا الحجري» في (الشيطان يعظ) «وزعتر النوري» في (أهل القمة) و «إسماعيل الشيخ» في (الكرنك). ما أحب الأدوار إليك؟

- أجاب نور: «دوري في الثلاثية و «كمال عبدالجواد»، كان بداية النضوج. وفي (السراب) كانت بداية اعتراف النقاد. ولعل أحب الأدوار إليَ على الإطلاق، وأنت لم تذكره هو «يحيى مراد» في (حدوتة مصرية)، حيث ألعب في هذا الفيلم شخصية المخرج «يوسف شاهين».

قدمت أدوارا أخرى في (بنت من البنات - زوجة بلا رجل - ألو أنا القطة - النصابين الخمسة - سروال وميني جيب - ليال لن تعود)، هذه الأفلام لم تشر إليها. لماذا؟

-ربما لأنني لا أُحب رؤيتها.

لماذا يقبل الممثل أحيانا أدوارا لا يحب رؤيتها فيما بعد؟

- قد يكون النسيان، او الانتشار، او الاحتياج المادي، او الإحراج الذي يسببه الأصدقاء.

وكيف ترى دور الممثل عموما في ظل ظروف السينما التي تحدثت عنها؟

- «أنا كممثل أقدم جهدي وعملي من خلال تبعية لبعض العناصر الأخرى. على مستوى الاحتراف هناك حسابات كثيرة كي يحافظ الممثل على وجوده فترة طويلة. هناك الالتزام الاجتماعي. ليس مطلوبا مني، ولا أنا أرغب في التورط في تمثيل أي عمل يتناقض وقيم المجتمع الذي أعيش فيه أو يكون سببا في توصيل عادات سيئة».

تتابعت أيام المهرجان، وقبل كل حفلة عرض لفيلم (العار) كان «نور الشريف» يجري هنا وهناك وتحتضن يده في حب مجموعة من الملصقات. كان يبدو في كل خطواته - بداية من الثمانينيات أنه يعطي السينما الكثير والمسرح أيضا. وكانت بداية الحصار. كان يواصل الضرب «بالبلطة» الصغيرة.

كان للبدايات حساسيتها الخاصة، وكثيرا ما شعر «نور الشريف» بأنه اختار طريق التمثيل عن طريق الخطأ، وكان يجب عليه أن يتجه إلى مهنة اخرى، حتى التقى ذات يوم بالمخرج «نبيل الألفي» الذي رشحه لبطولة المسرحية الشكسبيرية الشهيرة «روميو وجولييت» ضمن إطار النشاط المسرحي للتلفزيون - المسرح العالمي عام ١٩٦٦ - وهنا «وقعت أول عقد في حياتي كممثل بخمسة وسبعين جنيها، لكن «لتعاسة حظي لم يتم التلفزيون إنتاجه للمسرحية بسبب ضعف ميزانية الإنتاج والملابس، والديكور. وظل حالي محبطا في انتظار حظ سعيد قد لا يجيء. فالقاعدة تقول بغياب ظهور مواهب كثيرة جادة وخلاقة لا لشيء غير أن الحظ لم يؤاتها».

البطل.. والجمهور

مرت الأيام صعبة، حتى تعرف «نور» على «محمد فاضل» وكان يستعد لتصوير المسلسل المعروف «القاهرة والناس» ورشح لدور «عادل عوض»، و

> "سنوات القطاع العام هي التي أفرزت نخبة من العناصر المميزة مثل يوسف شاهين، سعيد مرزوق، اشرف فهمي، رأفت الميهي، مصطفى محرم، ...وغيرهم الكثير. الآن تحولت السينما إلى سلعة وبوق دعاية ونشرات أخبار في بعض الأحيان"

«نجحت به في كسر الحائط المضروب حولي (إشاعة أنني لا أصلح لغير الأدوار الفلسفية المعقدة) فعادل عوض شخصية مثالية زيادة عن اللزوم، شبه واعظة. لكن يبدو أن هذه العظة التمثيلية، قد وجدت لها أرضية كبيرة لدى الجمهور الذي كان يعاني في عام ١٩٦٧ من الآثار المذهلة للهزيمة».

وبدأت أولى خطواته في «الاحتكاك عن قرب مع الجمهور الذي يفاجئنا مزاجه في إعجابه بالممثل. هناك شرائح من الجمهور من مراهقي السن يعجبون بالبطل لو كان عاري الصدر، قوي البنية، باسم الشفاه، تحوط عنقه سلسلة من ذهب وفي يديه رقة العاشق وعنف المنتقم. وتعجب شريحة أخرى من الجمهور بممثلة أدوار الإغراء أو العري أو الجنس، وهكذا. لكن شخصية «عادل عوض» المثالية لاقت قبول الناس من كل الطبقات والأعمار. وأنا أعتبر هذه الشخصية قد أضافت لي من حب الناس الكثير».

بعد إذاعة الحلقة الحادية عشرة من «القاهرة والناس» طلبه المخرج «حسن الإمام» للعمل في فيلم (قصر الشوق)، ولم يقابله الجميع بكل الترحاب حيث: «وجهت لي أقلام النقاد أطنانا من الهجوم، واتهموني بأني متشنج في الأداء، وبأني أمثل أمام الكاميرا، وكأني فوق خشبة المسرح، وبهجوم النقاد، رأيت نجمي الذي حلمت بصعوده، يهوي إلى أسفل».

هجوم.. ومديح

على الرغم من نجاح «قصر الشوق»، تقاعد «نور» مضطرا عن العمل أكثرمن تسعة أشهر، لم يسأل خلالها عنه أحد، من المخرجين، أو المنتجين، أو حتى الأصدقاء من الممثلين الجدد: «أيامها كنت أعيش في حي السيدة زينب، ولولا تشجيع «حسن يوسف» وشقيقه «منير» و «نبيل الحلفاوي» لتركت مهنة التمثيل إلى الأبد». ومن هنا أستطيع القول إن مجموعة الأعمال التي تقع تاريخيا ما بين مسلسل «القاهرة والناس» حتى عام ١٩٧٢، هي أعمال يجب أن تسقط من تاريخي: فقد قبلتها خارج قناعاتي كممثل».

وعلى الرغم من «هيافة» الأدوار التي لعبها «نور» في هذه الفترة فإن العجيب الذي حدث هو «أن النقاد حولوا هجومهم إلى مديح كبير». ويفسر «نور» هذا النجاح بقوله: «لقد ظهرت سينمائيا في فترة الهزيمة التي تسربت آثارها المعنوية إلى كل قلوب وجوارح المواطنين، حتى سادت حالة من القتامة واليأس، كتلك التي سادت إثر الحرب العالمية الثانية وما ترتب عليها من ويلات ودمار. وهزيمة يونيو تكاد تكون خسائرها المادية - من وجهة نظري - لا تقارن بما أحدثته من آثار سلبية على المستوى السيكولوجي العام حينها. وفرارا من

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

هذه الحالة القاتمة، كان الناس يبحثون عن وسائل للترفيه ووجدوا هذه الوسائل في المسرح والسينما، وأغنيات الكباريهات، والملاهي الليلية التي تكاثرت وظل خطها مستمرا في صعوده حتى نهايات السبعينيات، ولهذه الأسباب جميعا يعود السر في نجاح أدواري الوسيطة، على الرغم من أنني أتمنى أن تسقط هذه الأدوار من ذاكرتي، وبالتالي من ذاكرة الجمهور أجمع».

كان فيلم (السراب) أول أفلام «نور الشناوي» عام ١٩٧٠، هو البداية الحقيقية لـ «نور الشريف» كممثل قدير، أجاد في دور المراهق والزوج المريض جنسيا «كامل رؤبة لاظ»، ثم عمل مع «سعيد مرزوق»، ولعب دور شاب يعيش في الخيال والأوهام ويملأ حجرته بالصور الخليعة، ويمارس الاستمناء ليروي ظمأه الجنسي. وفي عام ١٩٧١، أخذ أول بطولة مطلقة في فيلم (الخوف)، ولعب دور مصور صحفي، ويمكن القول إن نور خلال تلك الفترة - بداية السبعينات - كان يهدف إلى الانتشار مع الاجادة إن جاءت الفرصة. ففي موسم ٧٣ - ٧٤ مثل نور ثمانية عشر فيلما، لم يكن بينها الكثير الذي يذكر.

وتوالت الأفلام: (المرأة التي غلبت الشيطان) عن قصة لتوفيق الحكيم مستلهمة عن «فاوست» لغوته، ثم (مدينة الصمت) و (دمي ودموعي وابتساماتي) و (الأبرياء) ثم «الإخوة الأعداء» المأخوذة عن رواية «الإخوة كرامازوف» لـ «دوستويفسكي».

وفي عام ١٩٧٥، لعب «نور» تنويعات كثيرة، لشخصية الشاب القلق الحائر الضائع الحبيب في (الو أنا القطة) و (الكل عاوز يحب) و (الأنثى والذئاب)، وفي عام ١٩٧٦ دخل «نور» مجال الإنتاج السينمائي بفيلم (دائرة الانتقام) وفي العام ذاته، كان دوره في فيلم (الكرنك) مجسدا شخصية «إسماعيل الشيخ» المثقف المضطهد من قبل ثورة أخطأت أحيانا في حقوق الغير من خلال بعض الممارسات الدكتاتورية، وفي عام ١٩٧٧ شارك نور في فيلم (ميعاد مع سوسو)!

مراجعة.. وتشكيل

من خلال مراجعة سريعة على «فيلموغوافيا» «نور الشريف» بداية من أول فيلم له (قصر الشوق) ١٩٦٧، حتى عام ١٩٧٧ يمكن الاقتراب من كيفية تحقيق «نور» للبنية الأساسية لشهرته كممثل له جمهوره أولا، ثم كممثل قدير له شعبية كبيرة ثانيا ثم كنجم من نجوم الصف الأول على المستوى العربي.

في (قصر الشوق)، كانت جذور شخصية «كمال عبدالجواد» المتردد الحائر المحب الضائع المفكر ممتدة في جيل كامل تربى في أحضان ثورة يوليو وتفتحت عيونه على نكبة نكراء لنظام ومؤسسة، وحلم كبير، وكانت شخصية «كامل رؤبة لاظ»، تنويعة أخرى على شخصية موجودة ومهزومة ومستلبة من خلال أم مستبدة. وفي (زوجتي والكلب) ١٩٧١، أصبح الجنس هو الهروب من واقع محبط ومريب وضبابي. وفي (الإخوة الأعداء) ١٩٧٤ كانت شخصيته تنويعة أخرى للشاب الذي تتصارعه تيارات مختلفة. وفي (الكرنك) يصل «إسماعيل الشيخ» إلى درجة وعي تؤهله لانتقاد النظام والتعليق على سلبيات كثيرة لثورة أنجبته، ولم تقم برعايته بما فيه الكفاية، «مع التأكيد هنا على ظهور الفيلم في فترة كانت كل المعاول بها تسن لحفر قبر لدفن ثورة يوليو بكل منجزاتها». فهل شارك «نور الشريف» بلا وعي في هذه الحملة؟

إنها أحد الأسئلة المعلقة في مسيرة النجم، ذلك لتناقضات الإجابة التي نسمعها. فهو مرة يؤكد: «أحببت شخصية «إسماعيل الشيخ» وعبرت عن الإنسان في ظل القهر». وهو يؤكد أيضا: «الفنان هو الضمير الواعي للشعب وممكن أن يقدم الكثير. إن حب الجماهير له مسؤولية من الممكن استغلالها لصالح المجتمع».

لكن تبقى شخصية «إسماعيل الشيخ» من الشخصيات الفنية التي جسدها نور بمقدرة وتميز، لأننا لا ننكر أن جذورها كانت موجودة أيضا في أعماق الآلاف الذين عانوا جسديا ونفسيا من سلبيات التغيير».

نجومية .. وتقدير

وبمراجعة سريعة أيضا للأفلام التي قدمها «نور» خلال فترة العقد الأول من حياته الفنية من ٦٧ إلى ١٩٧٧ يمكن التوقف عند بعض الملامح المميزة لتلك الفترة، تلك الملامح التي برزت اكثر خلال فترة العقد الثاني منذ عام ٧٧ إلى ١٩٨٧ وشكلت أهم المرتكزات التي اعتمدت عليها نجوميته.

> ”ليس مطلوبا مني، ولا أنا أرغب في التورط في تمثيل أي عمل يتناقض وقيم المجتمع الذي أعيش فيه، أو أن يكون سببا في توصيل عادات سيئة له“

لقد ابتعد «نور» قدر الإمكان عن القوالب التقليدية، واهتم كثيرا بدراسة الشخصية دراسة مستفيضة من كل النواحي: «إذا كان العمل مأخوذا أو مقتبسا عن عمل أدبي، فإني أعود به إلى المرجع الرئيس للعمل الأدبي، والى النص الأصلي، واقرأه، وأحاول الوصول إلى أصدق وصف للكاتب عن الشخصية التي سأقوم بتمثيلها. فإذا كانت ذات مرض نفسي لجأت إلى كتب علم النفس، وأحاول قراءة كل ما كتب عن هذا المرض وأسبابه وأعراضه. لقد حدث هذا في أدوار كثيرة أذكر منها دور «كامل رؤبة لاظ» في (السراب)».

ويعترف نور فيما بعد عندما فاز بجائزة أحسن ممثل في مهرجان نيودلهي السينمائي «الدرس الذي فهمته، هو أن مدى صدق الممثل في التعبير عن الشخصية مهما كانت درجة محليتها هو أكبر عامل يصل به إلى عالمية المستوى».

وتأكدت خلال العقد الأول، رغبة نور في توفير الفرصة كلما سنحت لوجوه جديدة في مجال الإخراج السينمائي، فقد قدم الفرصة الأولى لـ «سمير سيف» في فيلم (دائرة الانتقام)، كما قدمها لاحقا «لعاطف الطيب»، و «حسين الوكيل» في «سواق الأتوبيس» و(اللعنة) ثم لـ «محمد النجار» في (زمن حاتم زهران).

وتأكد ان العقد الأول من حياة «نور الشريف» كان بداية تحسس الطريق، ثم بداية حصد النجاح كممثل مميز، هذا النجاح الذي تجسد في العديد من الجوائز التي بدأت تمنحها له الهيئات والجمعيات السينمائية.

كان عام ثلاثة وثمانين، هو عام «نور الشريف» بحق، فقد أجمع عالم النقد والنقاد على أنه حقق من خلال أفلامه الشهيرة آنذاك ما لم يحققه نجم آخر. تصدرت هذه الأفلام قائمة كل المهرجان ونالت أكثر من جائزة.

عرض (حدوتة مصرية) في «فينيسيا» وعرض (العار) في «مانيلا» وعرض (سواق الأتوبيس) في «نيودلهي» وماذا بعد؟ لا أدري - يجيب نور - الجائزة لا تعبر عن اللحظة التي قدم فيها الفيلم، تلك اللحظة المضنية المشوبة بالقلق والخوف. كل ما أتمناه أن تساعدني الظروف على أن أكمل خطواتي».

تجربة فريدة

وكانت الخطوة التالية تحقيق أحد الطموحات القديمة لنور وهو الإخراج المسرحي وتم له ذلك بمشاركة الكاتب المسرحي «علي سالم» حين كونا معا فرقة مسرحية باسم «مسرح الممثل»، كانت باكورة أعمالها سهرة تضم ثلاث مسرحيات قصيرة من تأليف «علي سالم» الذي قام بإخراج واحدة منها، وفي حين أخرج «نور الشريف» المسرحيتين الأخريين.

نور الشريف تقمص يوسف شاهين في حدوتة مصرية

عن هذه التجربة كتب «محمد الرفاعي»: «لقد اتخذ «نور الشريف» موقفا غاية في الاحترام، عندما ترك أضواء وأموال السينما، ليتفرغ للعمل المسرحي من أجل كلمة شريفة جادة. ومن أجل خلق منطق جديد مغاير تماما لمنطق المسرح التجاري. لقد استطاع «نور أن يجسد الشخصية التي يلعبها - مدركا بداية قيمة الكلمة - مضيفا إليها كأنه يعيشها. لقد قدم لنا «علي سالم» و «نور الشريف» سهرة يمتزج فيها الفكر بالفن، والضحك بالدموع. واستطاعا أن يحققا المعادلة الصعبة. كيف يضحك الناس، وتقدم لهم فنا راقيا في الوقت ذاته، فنا يخاطب عقولهم قبل أن يخاطب جيوبهم».

وكتب «فؤاد دوارة»: «إنها تجربة مسرحية فريدة، وجريئة، إذ يضطلع بها شابان متحمسان دون مساندة من أي جهة، اعتمادا على إقبال الجماهير وحده، وثقة منها في حسن تقديرها وفهمها».

مهرجان.. ونجومية!

مرت أيام وشهور.

وفي عام ١٩٨٥، كان اللقاء في مهرجان بغداد المسرحي الأول، كان «نور» مدعوا كعضو في لجنة التحكيم.

كان نجم المهرجان، بلا منازع، موكب العربات لا يتحرك إلا عندما يظهر هو. حتى يأخذ مكانه في السيارة الأولى وأمامه اثنان من راكبي «الدراجات البخارية». ووراءه أكثر من عشرين «سيارة» وأكثر من عشرة «باصات» كبيرة. ويضم الموكب من الممثلين والممثلات والمخرجين والكتاب والأدباء الكبار الكثير. وعندما لا يكون هناك هذا الموكب فإن مئات من كل صوب يأتون من أجل صورة مع نجم المهرجان.

لكنه كان يثبت في كل لحظة أن النجومية لم تغيره.

من السهل أن تطلب ميعادا للقاء. ولا غرابة، أن يترك هو كل الذين معه فجأة، ليتعلق برقبتك كطفل صغير، وليمطرك بوابل من الأحضان والقبل مرحبا بك بعد فراق طويل.

إنه يعاملك دائما كأخ أو صديق.

توالت أيام المهرجان.. ولم يتغيب «نور» عن عرض واحد.. ولم يتغيب أيضا عن حضور ندوة من ندوات مناقشة العروض إلا نادرا!

إنها أحد الأشياء التي يحرص عليها نجمنا، الاستمتاع، والتعلم الدائم: «هناك دائما ما يمكن اكتسابه، وتعلمه من الآخرين».

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

قبل انتهاء المهرجان بأيام قليلة، كان لنا لقاء. وكان الحديث عن المسرح هذه المرة.

«آخر مسرحياتي كمخرج هي «سهرة مع الضحك» لعلي سالم. لم تكن أفضل ما قدمت كممثل مسرحي. العمل الذي اعتز به هو «ست الملك» اما «بكالوريوس في حكم الشعوب» فقد كانت مسرحية فكرتها جريئة».

تخلي الدولة عن المسرح هو أحد العوامل الرئيسة في عدم تطور المسرح. والنداء بعودة مسرح الستينيات هو نداء بالتأخر. مسرح الستينيات لا يمثل المجتمع الآن. بالإضافة إلى أن كتابة المسرح في تلك الفترة، كانت تغلب عليها الرمزية. وأغلب كتّاب هذه الفترة توقفوا لأنهم فقدوا لغة العصر. نحن لدينا المواهب لكن هناك تغطية إعلامية لبعض الأسماء وحرمان البعض الآخر بطريقة مقصودة. هل الجمهور يسمع بـ «يوسف القعيد، أو يحيى الطاهر عبدالله، أو جمال الغيطاني» بما فيه الكفاية؟ أشك في ذلك.

في تاريخ الفن الأدائي المصري كله - هذا من وجهة نظري - هناك اثنان فقط لهما طريقة أدائهما «نجيب الريحاني» «وزكي رستم» نجيب الريحاني لا يقول لك: «خلي بالك خلي بالك سأضحكك الآن..». و «زكي رستم» عنده القدرة - من خلال تمكنه من أدواته الجسمانية والنفسية - على تقمص الشخصية التي يلعبها بطريقة لا ينافسه فيها إلا القليل».

الجائزة.. والنجاح

«أفضل جائزة نلتها، والقريبة من نفسي، جوائزي الأربع عن دور واحد،هو دور «مصيلحي» الفلاح المطعون في شرفه في فيلم (مع سبق الإصرار). والسبب أن أربع جهات فنية مختلفة، أجمعت على إعطائي الجائزة»، واختلفت حول إعطاء جائزة الممثلة الأولى»

«من الصعب أن أستقبل أي زائر في الأستديو في أثناء التصوير. حتى زوجتي، هي قد فهمت ذلك وامتنعت عن الزيارة».

«من نجوم السينما الجدد القدامى يعجبني «أحمد زكي، وفاروق الفيشاوي»، ومن الممثلات تعجبني «فردوس عبدالحميد وآثار الحكيم وليلى علوي وشريهان».

«النجاح عمل فني جيد، ومدى وصول مضمون العمل إلى الجمهور هو الذي يحدد مدى نجاح العمل عندما يكون رصيدي من الأعمال الفنية في رحلة الفن عددا كبيرا من الأعمال الجيدة الناجحة. بينما رصيدي في البنك صفر. حقيقة لا أشعر بالحزن إطلاقا».

في كتابه «تأملات في فن المسرح» يقول الممثل «فرانسوا جوزيف تالما - ١٧٦٣ - ١٨٢٦»: «على الممثل في أثناء أداء، دوره، أن يحتفظ في الوقت ذاته بقلبه، ساخنا وبرأسة باردا».

وفي «كتابه فن الممثل العربي» يكتب «زكي طليمات»: «حينما يأخذ الممثل بأسباب البساطة، والسهولة في التعبير، أي حينما لا يعتمد الممثل في أدائه على المؤثرات الصوتية، والإشارت الجمالية المنمقة والحيل التقليدية، وهي العوامل التي تؤثر عادة في الجمهور بإبراز مضمون دوره من حيث الانفعالات، والأبعاد النفسية. فإن عليه أن يتجاوز السطح في هذا المضمون إلى الأعماق والأغوار».

ويضيف الفنان «زكي طليمات»: «إن معاهد التمثيل تشكل الممثل العارف بفنه عن بصيرة، وليس عن بصر. ومع التعليم والتثقيف، وتوسيع الأفق، تنشط القدرات، وتشحذ المواهب في الممثل إذا كان حقا على فطرة غنية بمعطياتها، وإلا بقي الممثل مستقرا على مستوى، غير هابط في فنه كل الهبوط، ولا منحرف فيه عن الجادة كل الانحراف». ويكتب: «إن الأخذ بالبساطة والسهولة في وسائل الأداء، لا يمكن أن يكون ذا فاعلية في التأثير، ما لم يكن وراءه شحنات سخية من الفكر، والعاطفة والانفعال تشد أزره».

وإلى حد كبير كان من أسباب نجاح نور الشريف وانتقاله من مجرد ممثل مرفوض من التلفزيون حتى للعمل ككومبارس إلى نجم كبير كان وراء ذلك بساطة الأداء وشحنة سخية من الفكر والعاطفة وظرف تاريخي ساعد على أن يجسد فيه الكثير من أحلام وآمال وإحباطات أجيال من خلال شخوص وحكايات نسيج خيوطها من لحم الواقع؛ واقع السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات بداية من كمال عبدالجواد وحكاية مصر ما بين قصر الشوق والسكرية حتى مصر أهل القمة والعار وحاتم زهران وغيرها.

العاشقان نور وبوسي

أداء.. وقناعات

في عام ١٩٩٥ اقام نادي الكويت للسينما ندوة لمناسبة مئوية الفن السابع وكان موضوع الندوة هو «السينما العربية: الواقع والتحديات» وكان نور الشريف واحدا من أبرز الضيوف. «هذه ليست المرة الأولى التي أحضر فيها إلى الكويت سبق أن شاركت في أيام السينما الفلسطينية التي نظمها نادي السينما في عام ثلاثة وثمانين . لكن هذه المرة لها أهميتها الخاصة لأننا نحتفل بالسينما العالمية ونحتفل أيضا بالسينما العربية».

> إذا كان العمل مأخوذا أو مقتبسا عن عمل أدبي، فإني أعود به إلى المرجع الرئيس للعمل الأدبي وأقرأه وأحاول الوصول إلى أصدق وصف للكاتب عن الشخصية التي سأقوم بتمثيلها

كعادته دائما كان نور مواظبا على الحضور وتجدد اللقاء والحديث: «إحدى مشكلات السينما العربية الأساسية هي مشكلة التوزيع وتظل السينما العربية في أسوأ ظروف توزيعية لقلة دور العرض ولعدم تدخل الدولة لإعادة فتح الأسواق العربية أمام الفيلم العربي ولابد أن نناقش في مثل هذه الندوات أزمة السينما بموضوعية شديدة ونقف لنحدد الأمور لصالح السينما وإلا فسنتوقف. مطلوب بذل جهد سياسي لكي تشتري الدول العربية الفيلم كما كانت تشتريه من قبل ومطلوب أيضا التدخل بإصدار قوانين لحماية المصنفات الفنية».

وعن مشكلة النجم وارتفاع الأجور: «جيل السبعينيات الذين ولدوا فنيا في نهاية الستينيات هم أطول النجوم عمرا وهو الجيل الذي يتمثل في محمود ياسين وحسين فهمي وأنا. ولا أعتقد أن أحدا من النجوم الشباب استمر يمثل دور الشاب لعدة سنوات كما فعلنا وأنا أعتبر أن هذا الجيل من أكثر الأجيال حظا لأننا كنا نعيش زهوة في كل شيء. كان هناك مناخ عام يؤيد الفن ولا يحرمه. وكان هناك مقدار أكبر من الحرية في الرقابة ولعل ذلك يطرح تساؤلات غريبة أنه في ظل الحزب الواحد كانت هناك جرأة أكبر في العمل الفني وهذه ليست دعوة مني للحزب الواحد. أنا مع الديمقراطية الحقيقية أتصور أنه حاليا وبعد مرور أكثر من ربع قرن مازال لنا دور فعَال ومازلنا موجودين».

قبل عام ١٩٩٥ وبعده قدم نور مجموعة مميزة من الأدوار التلفزيونية التي لفتت إليه الانتباه كنجم تلفزيوني من الطراز الأول: «التلفزيون هو المجال المثالي لتفريغ الأجيال الجديدة كما ظهرنا نحن من خلاله بداية حياتنا الفنية. ويجب على السينما ألا يزاحموا نجوم التلفزيون لأن الكثير منهم للأسف لم يحققوا نجاحا سينمائيا ولهذا فأنا لا أزاحم وأمثل للتلفزيون مرة كل سنتين أو ثلاث وأقصد من خلال عملي التيلفزيوني أن أصل للناس الذين لا يشاهدون السينما وأعتز بأدواري في «عمر بن عبدالعزيز» و«لن أعيش في جلباب أبي» وأخيرا في «الرجل الآخر» وأنا عموما لا أحب العمل في التلفزيون لأنه مجهد جدا.

هذا العام عرض فيلم «العاشقان» في ختام مهرجان السينما العربية في باريس وهي تجربة الإخراج الأولى للنجم نور الشريف بعدها حصد نور مجموعة من الجوائز عن الفيلم ذاته منها جائزة الإخراج من مهرجان الاسكندرية عن الفيلم ذاته وكان اللقاء معه في باريس عند حضوره لمهرجان السينما العربية وتجدد اللقاء والحديث «أنا أعتبر نفسي هاوي إخراج ولن احترفه ولكنه إشباع لهواية راودتني منذ أكثر من ثلاثة عشر عاما مضت وكما تعلم أنا أخرجت للمسرح مجموعة من الأعمال وتجربتي في السينما كنت أتردد لإنجازها حتى وقع الاختيار على قصة كوثر هيكل» العاشقان» شعرت بالفكرة ودائما يعجبني حوار كوثر هيكل وفي «العاشقان» حالة حب ليس بين اثنين من المراهقين ولكنها بين رجل وامرأة في سن النضج بعد أن أصبح الطلاق ظاهرة إضافية إلى نسبة الأرامل والمضربين عن الزواج من الجنسين وقد قمت بدراسة المشاعر والأحاسيس لهذه المرحلة العمرية مع تغليف هذه العلاقات بخلفية اجتماعية واقتصادية وسياسية. في «العاشقان» لم يكتف نور بالإخراج إنما لعب دور البطولة «الدور مغر ولأنني الأكثر إحساسا به».

وعن الجوائز التي حصل عليها الفيلم قال نور «لا تعني أنني أفضل من زملائي، إنما تعني - أو أي فنان يحصل عليها - أني مثلت دورا أفضل من الأدوار التي قدمها زملائي في سنة ما وهي ليست تقييما عاما على الإطلاق وأنا عموما ضد أي تقييم للفنان وهو على قيد الحياة».

منذ ما يقرب من ربع القرن بدأ نور الشريف رحلته ولم تكن كلها رحلة وردية مضيئة، كانت هناك الهفوات والكبوات.

لكنه احتفظ بدرجة من الجدية أكبر بكثير من تلك التي احتفظ بها آخرون. وكانت تلك بعض صور من مخزون الذاكرة ووقفة مع حصاد السنين ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

«هيتشكوك والفن: مصادفات قدرية» عنوان معرض أقيم في مركز جورج بومبيدو الفرنسي (بوبور، باريس)، وسبق أن أقيم في متحف مدينة مونتريال الكندية في الشتاء الماضي.

هدف هذا المعرض إبراز العلاقة بين سينما المخرج الكبير ألفرد هيتشكوك والفن التشكيلي الذي ألهم سيّد التشويق العديد من لقطات وكادرات أفلامه، علما أن السينمائي البريطاني الراحل يعتبر أكبر مبتدع أشكال في القرن العشرين وتولّه منذ بداياته الفنية بالرسم واقتنى في منزليه (في كاليفورنيا، إذ عاش طويلا في الولايات المتحدة الأمريكية وعمل ضمن السينما الهوليوودية) الكثير من اللوحات والرسم.

جورج كعدي - لبنان

هيتشكوك مخرج حاضر في أفلامه

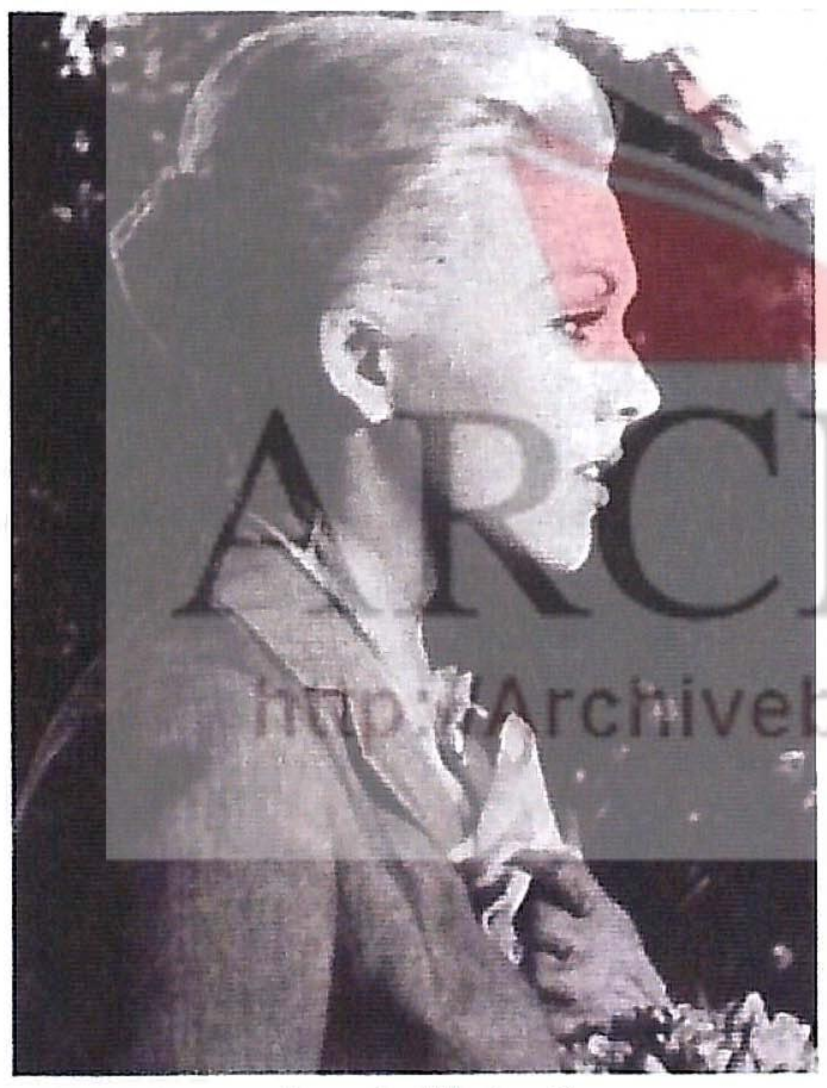
معرض يكشف جوانب شخصيته الخفية

هيتشكوك والفن التشكيلي

نحن في الطبقة السادسة في مركز بومبيدو الباريسي. بلى، نحن في متحف، ولكن هذه المرة، الفنان المدعو هو سينمائي، والمنظمان للمعرض هما دومينيك بابيني المدير السابق للمكتبة السينمائية في فرنسا والمدير الحالي للإنماء الثقافي في مركز بومبيدو، والمؤرخ الفني غي كوجيفال مدير متحف الفنون في مونتريال. وهي المرة الأولى التي يفتح فيها متحف أبوابه لسينمائي، لو استثنينا لويس بونوييل الذي يندرج في تاريخ الفن السريالي عموما.

المنفعة الأولى لهذا المعرض هي في رفع الحجاب عن الجذور الثقافية للسينمائي: الرومنطيقية المتأخرة للعصر الفيكتوري، عبر المنازل المسكونة بالأرواح (لنفكر في «پسايكو») والديكورات الخانقة (كما في «ريبيكا»)، لكن أيضا الرمزية منبع إلهامه الآخر. يروي ألفرد هيتشكوك لكاتب سيرته جون راسل تايلور أنه تردد طويلا قبل أن يدفع ستمائة جنيه إسترليني ثمنا للوحة بول كلي Klee «قناع زائف». كان ذلك عام ١٩٣٦ أو ١٩٣٧، آنذاك، كان هيتشكوك قد أنجز نحو عشرين فيلما وكان في السابعة والثلاثين من عمره. ثقافته الوحيدة في الفن التشكيلي كانت دروسا مسائية حول تقنيات الرسم بالرصاص (هذا الفن غير المقدر كثيرا ظل هيتشكوك منجذبا إليه).

لوحة «أليتيا» ١٨٧٢ لجوليا مارغريت كامرون


كيم نوفاك في «دوار»

هيتشكوك المتحدر من بيئة اجتماعية متواضعة - مثل زوجته ألما - لم يرث شيئا من عائلته. بالمال الذي كسبه في صناعة الأفلام في إنجلترا، ثم في هوليوود بدءا من عام ١٩٤٠، شرع في جمع لوحاته الخاصة، عام ١٩٤٤ كان هيتشكوك مقيما في لوس أنجلوس، وكانت مجموعة اللوحات التي يملكها مقدرة بنحو خمسة وسبعين ألف دولار، وفيها لوحة كلي وأخرى لوالتر سيكرت الرسام الإنجليزي في نهاية الحقبة الفيكتورية. وفي عام ١٩٦٢ امتلك هيتشكوك منزلا آخر في سانتا كروز، شمال كاليفورنيا، حيث اقتنى مجموعة أخرى لكبار الرسامين غطى بها جدران المنزل. وكان توماس رولاندسون، فنان الكاريكاتير اللاذع من بدايات العصر الفيكتوري، آخر العقد الثلاثيني الأثير لهيتشكوك. ومع لوحتي كلي الجديدتين ولوحتي سيكوت، تجاوزت قيمة المجموعة مبلغ مائتين وخمسين ألف دولار. وكما في معرض «هيتشكوك والفن» في بوبور، فإن اللوحات الأوروبية هي الغالبة: أو تريللو، ڤلامينك، رودان، موديلياني، سوتين، سيكرت، بورليوك، وسواهم.

مجموعة فريدة امتلكها هيتشكوك وفيها «خسوف القمر» الرؤية التشكيلية الخارقة لداريل أوستن (امرأة تستحم في غابة، قمر أسود، أسد...) علّقها هيتشكوك في غرفة المكتبة حيث يعمل. فضلا عن رسوم لدينسلو هومر وتشارلز أدامز الذي ألهم مشهدا من أحد أشهر وأهم أفلام سيد التشويق «غريبان في القطار»، وتبدو لاجوكوند (موناليزا) في تلك الرسوم هاذية وجالسة وسط جمهور سينمائي، وفي المرآب عين «في أسلوب دالي».

لعل هيتشكوك، وربما بسبب أصوله المتواضعة، كان يلغي لدى الرسامين الكاريكاتيريين الإنجليز (رولاند سودا، هوغارث وكرويكشانك) صدى احتقاره للذين يمثلون السلطة، علّق في قاعة الطعام مائيتين مهمتين لرولاندسون: «يوم سريع» (١٨١٢) و«استلطاف»، وكلتا اللوحتين تنتقد السلطة. وفي فيلمه «قضية پاراداين» (١٩٤٧) استوحى اللوحة الثانية «استلطاف» في اللقطة التي تستقر فيها عين القاضي السادي (يؤديه تشارلز لوتن) على الكتف العارية لزوجة غريغوري بك.

التوازي بين هيتشكوك والرسام الإنجليزي والتر سيكرت يستحق وحده دراسة طويلة. كلاهما كان متسكعا مدينيا متأصلا، وكانا يتقاسمان بضعة هواجس أساسية: الجريمة، الجنس، كوميديا المفارقات. «جريمة مدينة كامدن» إحدى لوحات سيكرت الثلاث التي كان هيتشكوك يملكها، تنتمي إلى مجموعة رسوم مائية في مرحلة ١٩٠٥ - ١٩١٠، ويصف فيها الفنان جريمة شهيرة ارتكبت في الحي الذي كان يقطنه سيكرت، لكنها لا تظهر الجريمة نفسها، في الواقع، حضر سيكرت محاكمة روبرت وود الفنان الفقير المتهم بقتل بغيّ، وراح يلهو منجزا رسوما كاريكاتيرية لمتهميه. ومنح سيكرت لوحاته عناوين تشبه تلك التي تأسر هيتشكوك مثل «ماذا ينبغي أن نفعل من أجل الإيجار؟».

تقاطعت دربا سيكرت وهيتشكوك حول «جاك باقر البطون». كان سيكرت يعيش في لندن خلال سلسلة جرائم قتل العاهرات التي ارتكبها أشهر القتلة بالتسلسل، وكان الأمر هاجسه. وإذ كان يقطن الحي الذي وقعت فيه الجرائم، يروي - بحسب مالكة

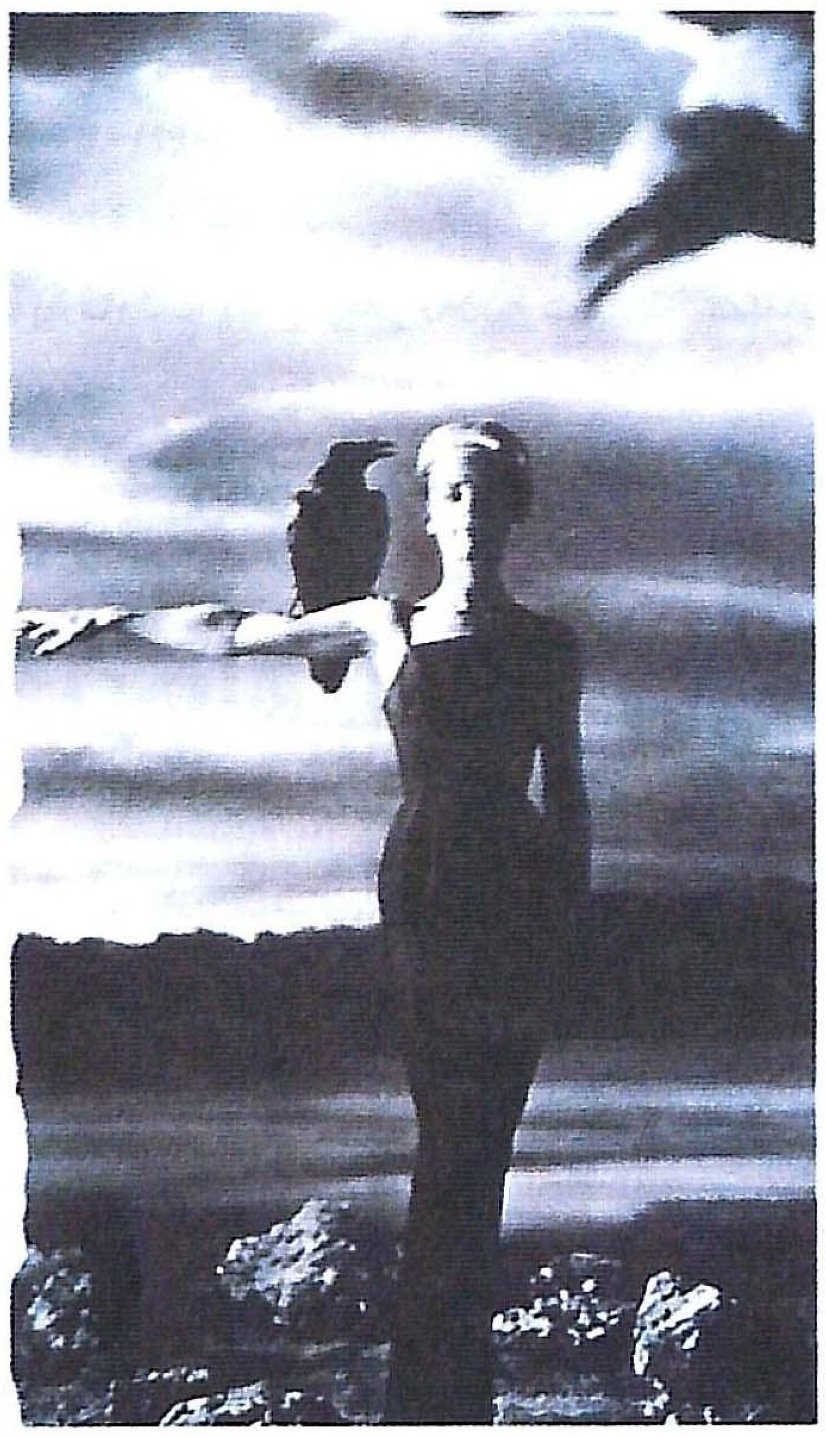
„ كان هيتشكوك، وربما بسبب أصوله المتواضعة، يلقى لدى الرسامين الكاريكاتيريين الإنجليز صدى احتقاره للذين يمثلون السلطة “

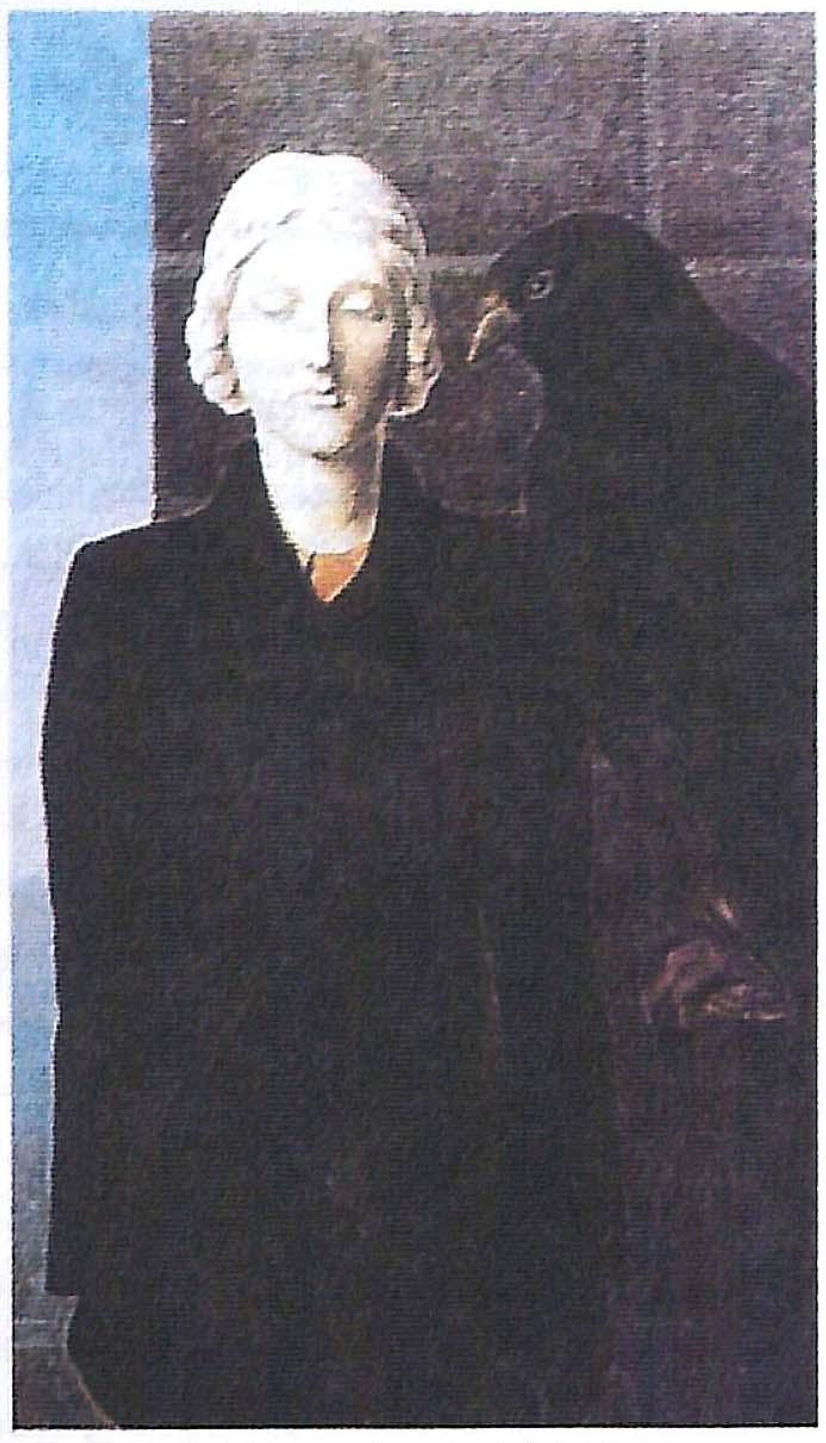
تماثل لوحة پروسرپين وكيم نوفاك

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كيم نوفاك تغرق في «دوار»

لوحة «الميتة» ١٨٩٠ لويلي شلوباخ


تيبي هيدرن في «الطيور»


لوحة «المياه العميقة» لرنيه ماغريت

المبنى - أن غرفته كان يستأجرها في تلك الفترة طالب غريب كان يتطابق خروجه الليلي دوما مع جرائم باقر البطون. هذه القصة رواها سيكرت كثيرا حتى أضحت أسطورة مدينية، وأسر بها إلى امرأة تدعى ماري بولوك لاوندز التي حولتها إلى رواية عنوانها «النزيل» ونقلها هيتشكوك بدوره إلى السينما عام ١٩٢٦، وكان أول فيلم «حقيقي» له، تبعا لتأكيده الشخصي، جلب له الشهرة وثبت معطيات أفلامه اللاحقة.

هيتشكوك ودالي

في «مسحور» (١٩٤٥) أراد هيتشكوك أن تخرج الحقيقة (حول الجريمة) عارية تماما من كابوس. ومع ذلك، وعلى الرغم من جهود عدد من الباحثين، فإن ولادة هذا الفيلم هي من الأكثر ضبابية في نتاج المخرج. عقب كتابة السيناريو مع بن هيشت، أرسل هيتشكوك في طلب سلفادور دالي ليرسم له مشهد الحلم الذي صوِّر في صيف ١٩٤٤. وإذ خيبته النتيجة، أرسل المنتج ديفيد سيلزنيك في طلب وليم كاميرون مينزس (الذي منح «ذهب مع الريح» أسلوبه المشهدي المتماسك). وصوّر المشهد الجديد في الخريف ولم يبق فيه سوى لقطتين من هيتشكوك ودالي. والكابوس الذي رسمه دالي (يدور في رأس غريغوري پك) ينطوي على ستارة في عيون تقطعها شيئا فشيئا مقصات ضخمة (يسعنا أن نتذكر هنا «كلب أندلسي» تجربة دالي المماثلة مع لويس بونويل). وليس بعيدا يمكن رؤية اللوحة التي أهداها دالي لهيتشكوك: عين واحدة تنزف دما وتحلق فوق منظر طبيعي.

ويروي هيتشكوك في حواره الشهير مع فرانسوا تروفو (صور في منشورات «غاليمار» الفرنسية عام ١٩٩٣ ونقله إلى العربية كل من عبدالله عويشق وحسن عودة في منشورات وزارة الثقافة السورية عام ١٩٩٧) قصة تعاونه مع دالي، ومما قال: «(...) طلبت إلى سيلزنيك أن يوفر لي مساعدة من سلفادور دالي فوافق. ولكني مقتنع بأنه قد ظن أني أبغي الدعاية للفيلم من خلال الاتصال بهذا الرسام الشهير. بيد أن دافعي الوحيد كان الحصول على أحلام بصرية (مرئية) جدا، ذات ملامح حادة وواضحة، تتجلى في وضوح أكبر مما في صورة من صور الفيلم تحديدا. كنت أريد دالي حصرا من أجل الجانب الحاد والقاطع في هندسته - كان شيريكو شبيها به - والظلال الممطوطة، ولا نهائية المسافات، والخطوط المتقاطعة داخل المنظور، والوجوه العديمة الشكل. بالطبع، ابتكر دالي لفيلمنا أشياء غريبة إلى حد كبير، بحيث كان من المستحيل تنفيذها من خلال التمثيل. تمثال يفرقع، نمل يتسرب من الشقوق ويدب فوقه التمثال، ثم نشاهد انغريد برغمان مغطاة بالنمل.

كنت قلقا، لأن الإنتاج لم يكن راغبا في دفع نفقات إضافية. كنت أرغب في تصوير أحلام دالي في مواقع تصوير خارجية ليكون كل شيء مغمورا بأشعة الشمس وليغدو حاد الملامح على نحو مخيف. لكن الإنتاج رفض ذلك، فكان عليّ أن أصوّر داخل الاستوديو».

> ”
> كان لدى هيتشكوك قلق ميتافيزيقي عميق، فموضوعاته الأثيرة هي: المرأة الناعمة والغامضة، الأمكنة المطبقة على النفس، تهيئة الخوف إلى درجة الرعب، عالم الاستعراض، وذلك الالتباس المقلق بين الوهم والحقيقة
> “

سينمائي في متحف

لكان ألفرد هيتشكوك فرح برؤية نفسه في متحف، هو الذي كان يحب كثيرا، قبل الشروع في تصوير أفلامه، دخول «ناشيونال غاليري» في واشنطن. ولطالما أظهر السحر الذي يمكن أن تمارسه لوحة عليه: جون فونتين تتأمل رسمة ريبيكا، وكيم نوفاك رسمة نسائية أخرى. وأرخت لوحات الرسام الإيطالي شيريكو بتأثيرها في أفلام المعلم، وظهر ذاك التأثير في الأماكن الخالية وفي المنازل الواسعة التي يظهر فيها الإنسان ظلا مقلقا. ويمكن اكتشاف تأثير إدوارد هوبر ولوحته «هضبة المنارة» (١٩٢٧) في تصوّر منزل «پسايكو» (١٩٦٠)، أو القلق الذي تشيعه لوحات سپيليارت، أو لوحة هربر باير «المديني الوحيد» التي تستدعي مشهد جيمس ستيوارت متلصصا في «النافذة الخلفية».

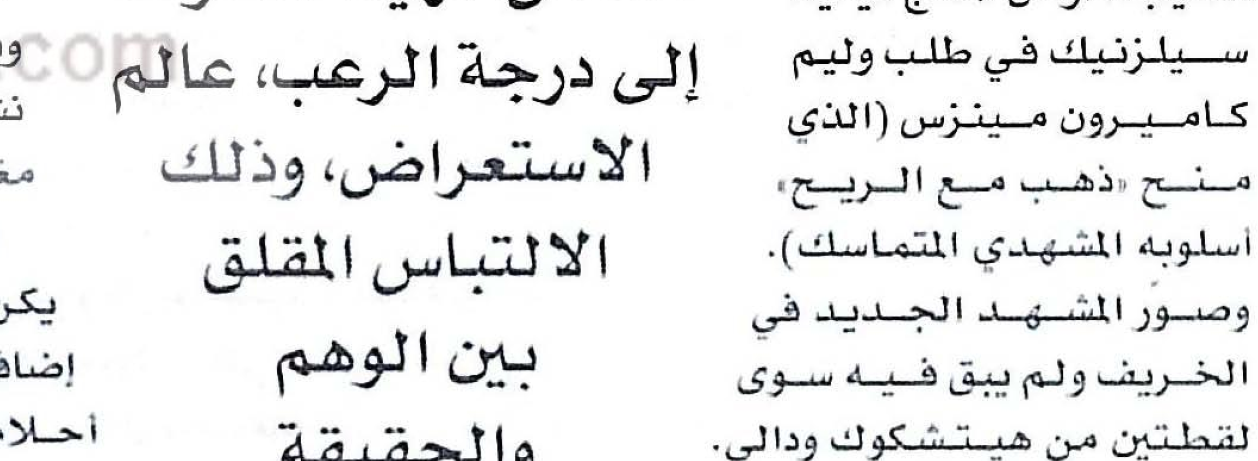
في أي حال، يقول هيتشكوك إنه أضحى مخرجا بسبب إدغار ألن پو، ثم شاهد لوحات الذين رسموا في وحي عالم پو أمثال بيردسلي وراكهام، وجوانب عديدة في أفلامه تذكر بأنه نشأ في إنجلترا المطبوعة بأسلوب الرسامين المجددين للرسم الإيطالي ما قبل رافائيل، فضلا عن الرمزيين. وبذلك، كيف يمكن عدم التفكير في أوفيلي دو فيلليه لدى نثر كيم نوفاك الأزهار فوق المياه المعتمة قبل أن تمضي تحت جسر غولدن غيت. في حين أن بطلة هيتشكوك النموذجية، أي الشقراء غير الأليفة والمثيرة والباردة تبدو مولودة في لوحات رسامي زمن ما قبل رافائيل والقريبة من لوحات روسيتي وبورن جونز.

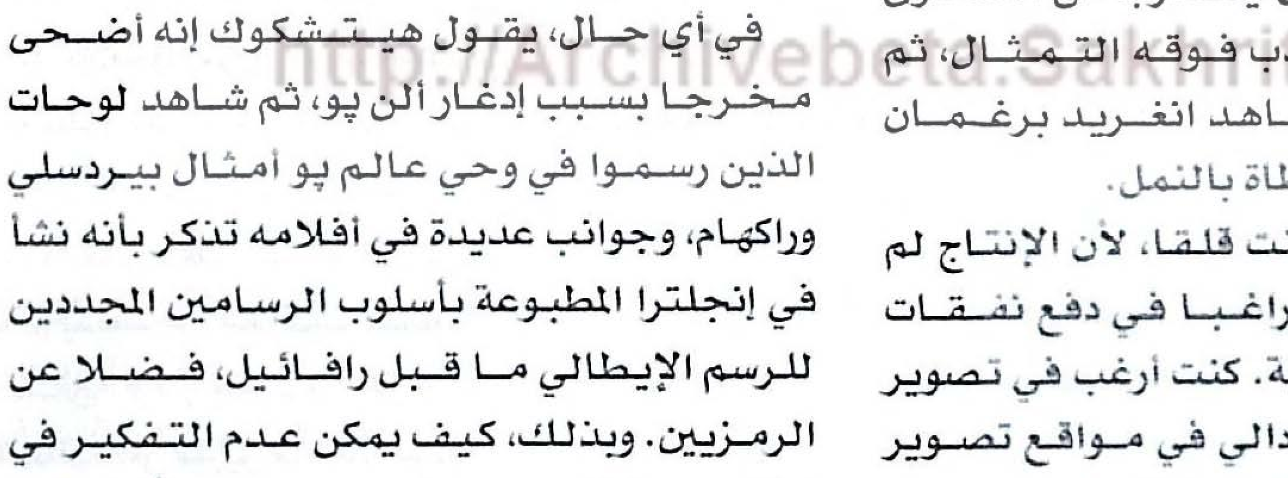
كادرات هيتشكوك هي أيضا كادرات فنان تشكيلي. كان هيتشكوك يتصدى لسينماه في أسلوب الفنان التشكيلي: «ثمة مثلث في الأعلى ينبغي أن نملأه»، كان يقول مثلا، وتظهر أحيانا لوحات لبول كلي بين بطلي فيلمه، والطيور الطاغية في لوحات ماكس إرنست وبراك وماغريت («السماء القاتلة» لوحته الشهيرة) ظهر تأثيرها جليا في فيلم آخر شهير جدا له «الطيور» (١٩٦٣).

فرانسوا تروفو وكلود شابرول واريك رومر (سينمائيون فرنسيون كبار، كانوا نقادا وشكلوا «الموجة الجديدة» الفرنسية) كتبوا عن العناصر الجمالية في سينما ألفرد هيتشكوك. كتب رومر عام ١٩٥٩ عن «دوار» (Vertiga): «الأفكار والأشكال تتبع الطريق نفسها، ذاك لأن الشكل صاف، جميل، دقيق، غني جدا وحر بحيث يسعنا القول إن أفلام هيتشكوك ترمي إلى - عدا أسر حواسنا - تقديم الأفكار، في المعنى النبيل، الأفلاطوني»، عشاق أفلام هيتشكوك يدركون هوسه بالشكل وبأهمية لعبة الأسود والأبيض والإضاءة المتقنة والتضادات المقلقة والشفافيات. هيتشكوك في هذا الصدد وارث مورناو، أحد أسياد التعبيرية الألمانية، الذي التقاه عام ١٩٢٤ في برلين وكان هيتشكوك في الخامسة والعشرين من عمره. وبالانتقال إلى الألوان، حافظ سيد الشكل على هم الكثافة اللونية والاعتناء المذهل بالكادرات التي كان يرسمها على بلاتو التصوير واضعا الدفتر العريض فوق ركبتيه.

كانوا يدعونه سيد التشويق، إنما كان لدى هيتشكوك قلق ميتافيزيقي عميق. موضوعاته الأثيرة: المرأة الناعمة والغامضة، الأمكنة المطبقة على النفس، تهيئة الخوف إلى درجة الرعب، عالم الاستعراض، قاعات الموسيقى والمسرح، وذاك الالتباس المقلق بين الوهم والحقيقة الذي لا يكف عن الظهور في عالم شخصياته، وموضوع آخر مهم: الرغبة، فضلا عن «البديل» الموجود دوما في سيناريوهات هيتشكوك والمستلهم في عوالم إدغار ألن پو كاتبه المفضّل.

يقول دومينيك پاييني منظم المعرض إنه كان ممكنا تنظيم معرض مماثل حول سينمائيين تأثروا بالفن التشكيلي أكثر من ألفرد هيتشكوك، أمثال إيزنشتاين وبونويل. لكن هيتشكوك يغطي كل القرن الفائت، مثل الفن، في الكلاسيكية إلى المعاصرة. وعبر أفلامه نرى كيف أن السينما، فن شاب وشعبي، وهبت القرن العشرين الرؤية التي تتيح إعادة الفن القديم (اللوحة التشكيلية) الذي كان يتعرض لخطر العزلة ◆


لوحة «هضبة المنارة» ١٩٢٧ لإدوارد هوپر


نزل «پسايكو»

قرن من الأحلام الوردية تحطم على صخرة الواقع

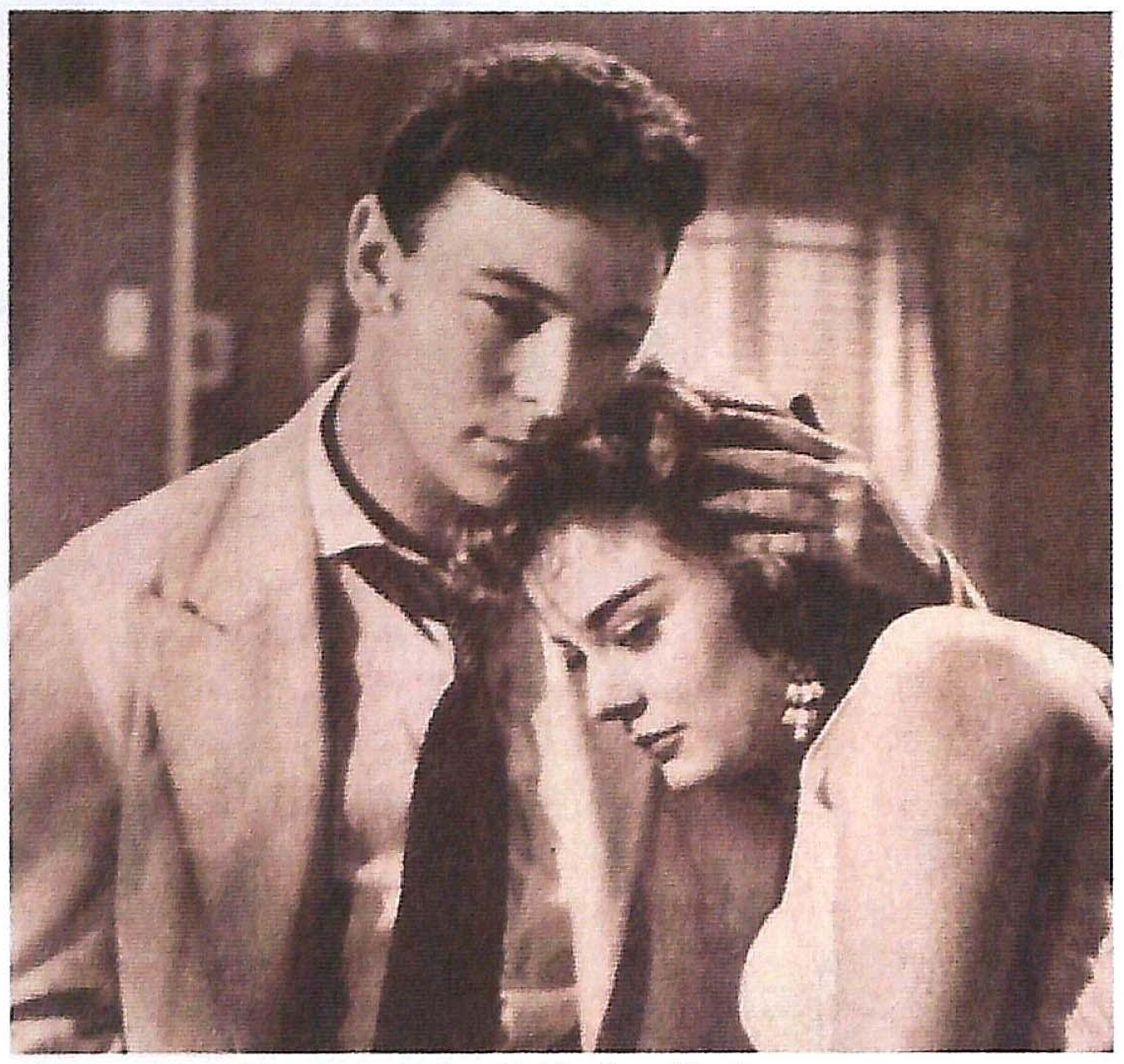
الحب في السينما العربية

لا تخلو حبكة سينمائية عربية في أي فيلم من قصة حب. فالحب في المحصلة النهائية هو ملح السينما، مثلما هو ملح الحياة.

ويمكننا تأكيد مسلَّمة حقيقية، أثبتتها تجارب قرن من السينما، وهي أن الفيلم السينمائي كي يكون فيلما، لا يمكن تحويله من مادة خام إلى صورة ناطقة إلا بتوافر ثلاثة عناصر أساسية: كاميرا وممثلين و ... قصة حب!

فكاتب السيناريو، حيث يخطط لكتابة قصة سينمائية، لا بد أن يخترع قصة حب ما، وكل ما عدا ذلك مجرد تفاصيل!

خليل صويلح - دمشق


«حب إلى الابد» نادية لطفي وأحمد رمزي

قد يكون الفيلم بوليسيا أو اجتماعيا أو تاريخيا، لكن الأمر مجرد خدعة بصرية، سرعان ما تتوضح خطوطها، حين تطل امرأة ما، من الكادر، من عمق الكادر، فتخطف عدسة الكاميرا نحوها، ووقتها تبدأ القصة الحقيقية للفيلم.

هذا ما فعلته السينما العربية منذ «الوردة البيضاء» إلى اليوم، ولعل جردة عشوائية لعناوين الأفلام العربية، المصرية خصوصا، تكشف هذه الخصوصية فالحب قاسم مشترك بينها: «بحبك يا حسن»، «حب ودلع»، «علموني الحب»، «احترس من الحب»، «اكسبريس الحب»، «ارحم حبي»، «الحب كده»، «حب وعذاب»، «هذا هو الحب»، «لوعة الحب»، «لا وقت للحب»، «سنة أولى حب»، «وجه آخر للحب»، «حب أحلى من الحب»، «صغير على الحب»...

ارتبط موضوع الحب في السينما العربية بالنجم والنجمة اللذين يمثلان الشخصية المقترحة، ومن هنا كان نجاح قصة أو فشلها على الشاشة، يتعلق بقدرة النجم والنجمة على إقناع الجمهور بمعاناتهما وعدالة قضيتهما، إضافة إلى قوة السحنة الميلو درامية المطروحة في نسيج الفيلم، فالميلودراما هي اليخضور العاطفي الذي يروي نبتة الحب ومكابدات العشق والهيام، وكلما تماهى المشاهد مع البطل والبطلة، ازدادت فرصة نجاح الفيلم في تحقيق معادلة شباك التذاكر، باعتبارها الساحة الأساسية للمعركة! وإذ نستعيد شريط السينما العربية، نكتشف ببساطة أن قصص الحب المبثوثة في ثنايا الأفلام، ما هي إلا ذرائع لتحقيق نجومية مؤكدة لأبطال هذه الأفلام، فحين أقدم محمد عبدالوهاب على إنتاج فيلم سينمائي، كان يدرك في أعماقه، أنه ليس وسيما، مما جعله يعتمد على بطلات رقيقات الملامح أمثال راقية إبراهيم ونجاة علي وليلى مراد، وكان أن حقق أفلاما ناجحة، سوّق من خلالها أغانيه، لينتقل بذلك من عصر الغرامافون والأسطوانات المسموعة إلى الشريط المرئي، على خلفية قصة حب طبعا «غادة الكاميليا» والأمر ذاته، قاد أم كلثوم وفريد الأطرش وعبدالحليم إلى تصنيع قصص حب ميلو درامية مؤثرة، على حامل غنائى جذاب وتقديمها عبر شاشة السينما.

ولعل الزمن، ألغى معظم هذه الأفلام من ذاكرة السينما، ولم يبق غير الأغاني، وهذا ما جعل «مصنع الأحلام» يتجه إلى نجوم التمثيل وتصنيع قصص حب بما يشبه تفصيل الثياب لهؤلاء النجوم .. إن حبا تعاني لواعجه فاتن حمامة في أفلام حقبة الخمسينيات، تختلف أطيافه عن معاناة مريم فخر الدين أو ماجدة، ففاتن حمامة هي الغالب، فتاة فقيرة أو يتيمة، يتفتح قلبها على حب تقف أمامه أسوار عالية من المشكلات والفوارق الاجتماعية والطبقية، على العكس من مريم فخر الدين مثلا، التي تعيش كابنة ذوات يقع في غرامها شاب فقير، وعلى المشاهد في كلتا الحالتين، أن يتضامن مع أكثر قصص الحب مأساوية أو تراجيدية، لإزاحة الصخرة الصلبة عن طريق سعادة البطلة أو البطل، وهنا يلتقط صنّاع الفيلم بوصلة المشاهد ودرجة حرارة عواطفه تجاه نجومه المفضلين، لينتهي الفيلم بعناق حار أو قبلة ملتهبة، تتلاشى مع عبارة «النهاية».

لا سيناريو ناجحا إذن، في السينما العربية، دون قصة حب ملتهبة، حتى أنه كان يقال في مرحلة مبكرة من عمر هذه السينما، إن المنتج كان يشترط على كاتب السيناريو عدد القبلات التي ينبغي أن يتبادلها البطل والبطلة، فالقبلة جواز مرور إلى قلب الجمهور!

والمستغرب في هذه النوعية من الأفلام، أنها كانت تضع حاجزا، بين جدران الأستديو وبين الحياة، فكم من أفلام الحب، كانت واهية بعلاقتها مع الحياة ذاتها، أنها أفلام حب من أجل الحب فحسب، إذ كان البطل، ليس له من مهنة طوال مدة الفيلم، سوى أنه عاشق متيم بالبطلة، يتعرفان على بعضهما بعضا ببساطة، ثم نجدهما في مرقص، أو يتجولان على كورنيش البحر في سيارة مكشوفة، أو في المسبح (بالمايوهات طبعا)!

وكان يكفي أن يقطن رشدي أباظة أو حسن يوسف أو شكري سرحان في الشقة التي تطل على نافذة البطلة التي لا تعمل شيئا، حتى تشتعل قصة حب عاصفة في المشهد التالي بين «منى وأحمد»!

وبمجيء جيل سعاد حسني ونادية لطفي ولبنى عبدالعزيز، صار للحب طعم آخر، فهنا تختفي المعاناة، ويصبح الحب نوعا من التسلية والمرح، ويتحول الفيلم بأكمله إلى وقت سعيد، يخلو من الضجر، فالتلميذة كانت تتعرف على الحب عند موقف «الأتوبيس» حيث ينتظر البطل في المحطة ذاتها أو أنه ابن ذوات يمتلك «سيارة» فيدعوها إلى الصعود، تتجاهله في المشهد الأول، ثم تصعد معه في المشهد الثاني، وتنشأ قصة حب بينهما، هكذا تلغى الفوارق الطبقية والاجتماعية إلى أن تتحطم على صخرة الأب «الرجعي» الذي يرفض الموافقة على الزواج، ويهدد بحرمان فلذة كبده من الميراث، فيشرد الابن من منزل العائلة إلى الحانات، وقبل نهاية الفيلم بخمس دقائق، يرق قلب الأب طبعا، وينتهي الفيلم نهاية سعيدة!

«حب في الزنزانة» عادل إمام وسعاد حسني

ومن ألوان الحب الأخرى على الشاشة، القصص الشعبية الموروثة عن حكايات حب تراجيدية، وأشهرها «عنتر وعبلة» التي عالجتها السينما أكثر من مرة، و «حسن ونعيمة»، و «قيس وليلى»، إضافة إلى اقتباسات لا تحصى عن «روميو وجولييت»، لكن السينما طوّرت بعض هذه القصص، واعتمدت الرمز أحيانا، في «نعيمة» أو «بهية» هما رمز للوطن المغدور، و «عنترة» هو الشاب المكافح الذي يقف في وجه القبيلة من أجل نظرة حب إلى عيني الحبيبة.

وغالبا ما تكون العاشقة ضحية لتقاليد المجتمع ونظرته الضيقة، كما في فيلم «شفيقة ومتولي» لعلي بدرخان، حين يقدم الأخ على قتل شقيقه لغسل العار، ثم يكتشف براءتها!

وبصعود الطبقة الوسطى في مصر، وسيطرتها على مقاليد المجتمع والسياسة، ذهبت قصص الحب التي تدور في قصور الباشاوات إلى غير رجعة، وأخذت السينما تحفر في جوهر العلاقة بين الرجل والمرأة، على خلفية من طروحات جديدة، تتعلق بالحرية والمساواة بين الجنسين، وبدأ زمن الاختيار العقلاني وليس العاطفي فقط، وأخذ الحب يتفتح في مشتل الواقع وليس فوق السحاب، لكن سينما الستينيات، لم تبلور في معظم نماذجها، صورة الحب كما هي، إذ ظلت معزولة عن شرطها الاجتماعي، كما في معظم الأفلام المقتبسة عن روايات إحسان عبدالقدوس، التي أطاحت بالتقاليد الاجتماعية تحت بند تحرر المرأة، ففي فيلم «أنا حرة» مثلا (إخراج صلاح أبو سيف)، تتحول حرية المرأة إلى انفلاش في فهم معنى الحرية، كنوع من الإدانة لمجتمع مغلق على تقاليد بالية، ويصبح الحب معادلا للحرية التي لابد أن ترى الشمس، وتزيح الظلام عن الغرف المسدلة الستائر!

وجرّبت السينما في حقبة أخرى الغرف من بئر الرومانسية، لكن هذه الرومانسية المقترحة، سرعان ما كانت تتكسر على أمواج الواقع، فالحب لم يعد مجرد أحلام وانتظارات ورسائل غرامية، بل معضلة حقيقية، أفرزتها التحولات السياسية، فرومانسية ثورة يوليو ١٩٥٢، وأحلام الحقبة الناصرية، تحطمت على صخرة هزيمة يونيو، والانتصارات الوهمية في حرب أكتوبر، أطاح بها الانفتاح وزيارة السادات للقدس، كل هذه المحطات التراجيدية، ألقت بظلالها على السينما العربية، ولم يعد مقبولا، أن ترى على الشاشة قصة حب بالمعنى التقليدي، فقد نعى عاطف الطيب في «سواق الأوتوبيس» القيم المثالية للطبقة الوسطى، وكشف الغطاء الرقيق عن مصالحها الفردية على مستوى العائلة الصغيرة كنوع من الإنذار للشارع العريض.

وإذا كانت الأفلام القديمة تقود العاشقين في نهاية الفيلم إلى عش الزوجية المكلل بعطر الحب، فإن الأفلام الجديدة، صفعت قصص الحب بنهايات أخرى، أبسطها فقدان العش ذاته، وفي أحد أجمل تجليات نجيب محفوظ الروائية (أهل القمة)، تضطر فتاة من الطبقة الوسطى إلى الموافقة على الزواج من لص سابق، بما يشبه الصفقة، كدلالة على صعود النماذج الطفيلية من أسفل القاع الاجتماعي إلى القمة، وكم يبدو المشهد مؤثرا، حين نرى سعاد حسني بكل عذوبتها، تذهب بقدميها إلى اللص السابق وتطرح عليه الزواج منه (نور الشريف)، للهروب من كارثة أكبر، هي رجل أعمال فاسد، هكذا يبدو المجتمع كأنه تخلى عن قيمه تماما، ولم يعد معقولا، أن تطرح السينما الرؤية التي قدمتها في «الوسادة الخالية»، بين لبنى عبدالعزيز وعبدالحليم حافظ.

ففي أواخر الثمانينيات، نعى محمد خان زمن الرومانسية في فيلمه «زوجة رجل مهم»، الذي أهداه إلى زمن عبدالحليم حافظ، ليسدل الستار على زمن عذب، أما الحب في سينما التسعينيات فهو مصاب بالإيدز، أو مغلف بشوكولا فاسدة، وربما ستطرح سينما الألفية الثالثة الحب عبر الإنترنت!

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

لا يستقيم أي حديث عن استخدام الآلات الأوروبية في الموسيقى العربية المعاصرة بغير العودة إلى نقطة الانطلاق الأولى في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، عندما انطلق فرسان النهضة الموسيقية (عبدالرحيم المسلوب وعبده الحامولي ومحمد عثمان وسلامة حجازي) إلى تحريك الموسيقى العربية من الركود الذي أصابها في قرون الانحطاط، بفرقة موسيقية تقليدية قوامها التخت الموسيقي المؤلف من عود وقانون وناي وكمان ورق.

إلياس سحاب - لبنان

قصة الآلات الأوروبية في الموسيقى العربية المعاصرة

الملاحظ أنه منذ تلك البداية المبكرة، كان موضوع الآلات الأصلية والآلات المستوردة مطروحا.

فآلة الكمان التي دخلت تخت عبده الحامولي آلة أساسية لا غنى عنها، كان بالإمكان لأي جدال نظري أن ينسبها إلى الغرب. صحيح أن آلة الرباب العربية هي الجد التاريخي للكمان، بل لكل أسرة الوتريات التي تشمل (إضافة إلى الكمان) الفيولا والفيولنسيل والكونترباص، ولكن التطور الذي مرت به آلة الرباب التاريخية، قد تم في حضن الحضارة الأوروبية.

ومع ذلك، لا يسجل لنا تاريخ القرن التاسع عشر أي تحفظ ثقافي يذكر رفع في وجه دخول آلة الكمان إلى الفرقة الموسيقية العربية التي أنشد عليها رموز النهضة الموسيقية كل نتاجهم الإبداعي، بل إن التاريخ الفني للنصف الثاني من القرن التاسع عشر بشكل خاص، يحفظ لنا إشادة بارزة بالمجيدين من عازفي الكمان الأوائل أمثال أنطوان الشوا (وابنه البكر سامي) وابراهيم سهلون.

لقد كان حريا بهذه البداية أن تشكل لدينا معيارا دقيقا، في الناحيتين النظرية والعلمية، لما يصح أو لا يصح استخدامه من آلات في الفرقة الموسيقية العربية. فلو أن الجدل النظري قد انحصر في القرن التاسع عشر بموضوع أصل آلة الكمان، لبقي الحوار يدور في حلقة مفرغة، يدافع أنصار آلة الكمان عنها على أساس أنها حفيدة آلة الرباب العربية، ويهاجمها الرافضون على أساس أن الكمان (ومشتقاته الوترية الأخرى) إنما هي صناعة أوروبية خالصة، بغض النظر عن أصولها التاريخية.

غير أن الحيوية الحضارية المتفتحة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، قادت العالمين بشؤون الموسيقى العربية بعيدا عن المعايير النظرية الجامدة، وهدتهم إلى اشتقاق معيار عملي يحدد الموقف من استخدام آلة الكمان، وفقا للدور الفعلي الذي يمكن لهذه الآلة أن تؤديه وسط الفرقة الموسيقية العربية، وخلف المغني العربي، بناء على قدرتها التامة على أداء المقامات العربية أداء لا لبس في هويته.

الغريب أن هذا الموقف الحضاري الذي اهتدى إليه عرب القرن التاسع عشر وحسموا به المسألة من قبل تحولها إلى مشكلة ثقافية، هذا الموقف تاه عنه علماء الموسيقى الذين شاركوا في المؤتمر الأول للموسيقى العربية، الذي انعقد في القاهرة في العام ١٩٣٢، بدعوة من الملك فؤاد الأول، فعادوا بالحوار إلى المساحات النظرية الجافة البحتة.

ومن يقرأ وثائق المؤتمر الأول للموسيقى العربية، ونصوص الحوارات التي دارت في جلساته الرسمية وكواليسه الداخلية، والمناظرات الصحفية العلنية من حوله، يلاحظ بروز ثلاث وجهات نظر في هذا الشأن:

الأولى: وجهة نظر محافظة، ترفض استخدام أي آلة جديدة في الفرقة الموسيقية العربية، وذلك اعتمادا على النتاج الفني السابق ومصادرة لحرية الإبداع في النتاج الفني المقبل. وقد نسي أصحاب هذه النظرية تماما التجربة العملية الناجحة لاستخدام آلة الكمان الأوروبية على يد رموز النهضة الموسيقية العربية في القرن التاسع عشر، بما وسّع الآفاق التعبيرية للفرقة الموسيقية.

الثانية: وجهة نظر متغربة، متحمسة لاستخدام الآلات الأوروبية حتى لو أدى ذلك إلى إلغاء الطبيعة المقامية للموسيقى العربية.

الثالثة: وجهة نظر ثالثة تقول إن للموسيقى العربية شخصيتها التاريخية المنفتحة، وإن أي آلة تستطيع أن تنطق المقامات العربية بلا أي تشويه، يمكن أن يرحب بها داخل الفرقة الموسيقية العربية، بل يمكن أن تغني هذه الفرقة.

ومن غير التورط في مزيد من الغوص في تلك الحوارات التاريخية التي دارت في هذا الموضوع، يهمنا الإشارة إلى أن وجهة النظر الثالثة هي التي سيطرت عمليا، لأن أي مؤتمر موسيقي نظري ما كان يمكنه ان يقف سدا أمام تأثر المبدعين العرب (في الموسيقى والغناء) بالآفاق التعبيرية الهائلة التي بهرتهم وهم يستمعون إلى الأوركسترا الأوروبية السيمفونية.

واتضح بعد ذلك أن التجريب هو سيد الموقف، وأن اكتشاف الخطأ والصواب، واستبعاد الأول والتمسك بالثاني، هو المعيار العملي الأكثر قابلية للحياة.

عمليا، بدا أن الانبهار بآلة البيانو كان سيد الموقف في بدايات القرن العشرين. وبعد تجارب فاشلة قام بها سيد درويش لاستخدام البيانو الأوروبي كآلة أساسية في الفرقة الموسيقية، وبعد السقوط العملي لكل تجارب تعديل البيانو الأوروبي على أساس ثلاثة أرباع الصوت العربي، ظهر الحل العملي الثالث الذي أنتجه إبداع المبدعين، والذي أفرز الصيغة العملية المثلى لهذه المسألة، والتي يمكن تلخيصها بالعبارة التالية: الأصل في استخدام أي آلة موسيقية جديدة في الفرقة الموسيقية العربية، لا أن نقوم بإقحام هذه الآلة بشكل قسري، واستجابة لدواعي الانبهار أو استعراض العضلات، أو الإضافات الشكلية التي لا مبرر إبداعيا لها، بل الأصل هو أن يأتي استخدام أي آلة جديدة، لخدمة الناحية الإبداعية، وإغناء القدرات التعبيرية الحقيقية للفرقة الموسيقية العربية، إذا كان خيال المبدع بخوض آفاق تعبيرية يتطلب بالفعل استخدام هذه الآلة الجديدة أو تلك.

ومن المفيد جدا فيما يلي التوقف عند تجارب عملية لتطبيق هذه الصيغة، وليس أسهل من البحث عن هذه التجارب في نتاج الفنان الكبير محمد عبدالوهاب، ليس فقط لأنه كان صاحب المبادرات الأكثر تنوعا وجرأة وإقناعا في هذا المجال، بل لأن ما قام به كان، وما زال ربما، موضوع جدل بين من يؤيد ما فعله عبدالوهاب في هذا المجال، ومن يعارضه ويعترض عليه، علما بأن المخاض النهائي في هذا المجال قد أدخل معظم ما أنتجه عبدالوهاب (بل ربما كله) في صميم النسيج الوجداني لعرب القرن العشرين، أفرادا وجماعات.

بدأ عبدالوهاب تجاربه العملية مع الآلات الأوروبية في وقت مبكر جدا، ومتواز مع انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية الأول، الذي أثار هذه المسألة على الصعيد النظري والعلمي.

ففي لحنه الخالد «في الليل لما خلي»، استخدم عبدالوهاب آلتي الفيولنسيل (تشيلو) والكونترباص، إضافة إلى الكمنجات، أي أنه استخدم كل عائلة الوتريات (فيما عدا الفيولا). كما أنه أضاف إلى آلات الإيقاع، آلة الكستانييت، المستخدمة كثيرا في الموسيقى الإسبانية (الشعبية والكلاسيكية). أول ما يلفت النظر في هذه التجربة الرائدة لعبدالوهاب (١٩٣٢) أن اللحن كله الذي يستغرق ما يقارب الدقائق العشر، مبني أساسا على مقام البياتي، وهو مقام عربي أصيل، لا يتضمن فقط ثلاثة أرباع الصوت، ولكنه، إضافة إلى ذلك، المقام الأساسي المستخدم في تجويد القرآن الكريم. ومعنى ذلك أن عبدالوهاب لم يذهب إلى الآلات الأوروبية (مدفوعا بالانبهار والتبعية الحضارية)، بل أحضر هذه الآلات إليه وإلى أعماق المقامات العربية الأصيلة. وما زال الفكر الموسيقي والبناء الهندسي الذي يقوم عليه لحن «في الليل لما خلي» يعتبر قمة شامخة في التراث المعاصر للموسيقى العربية.

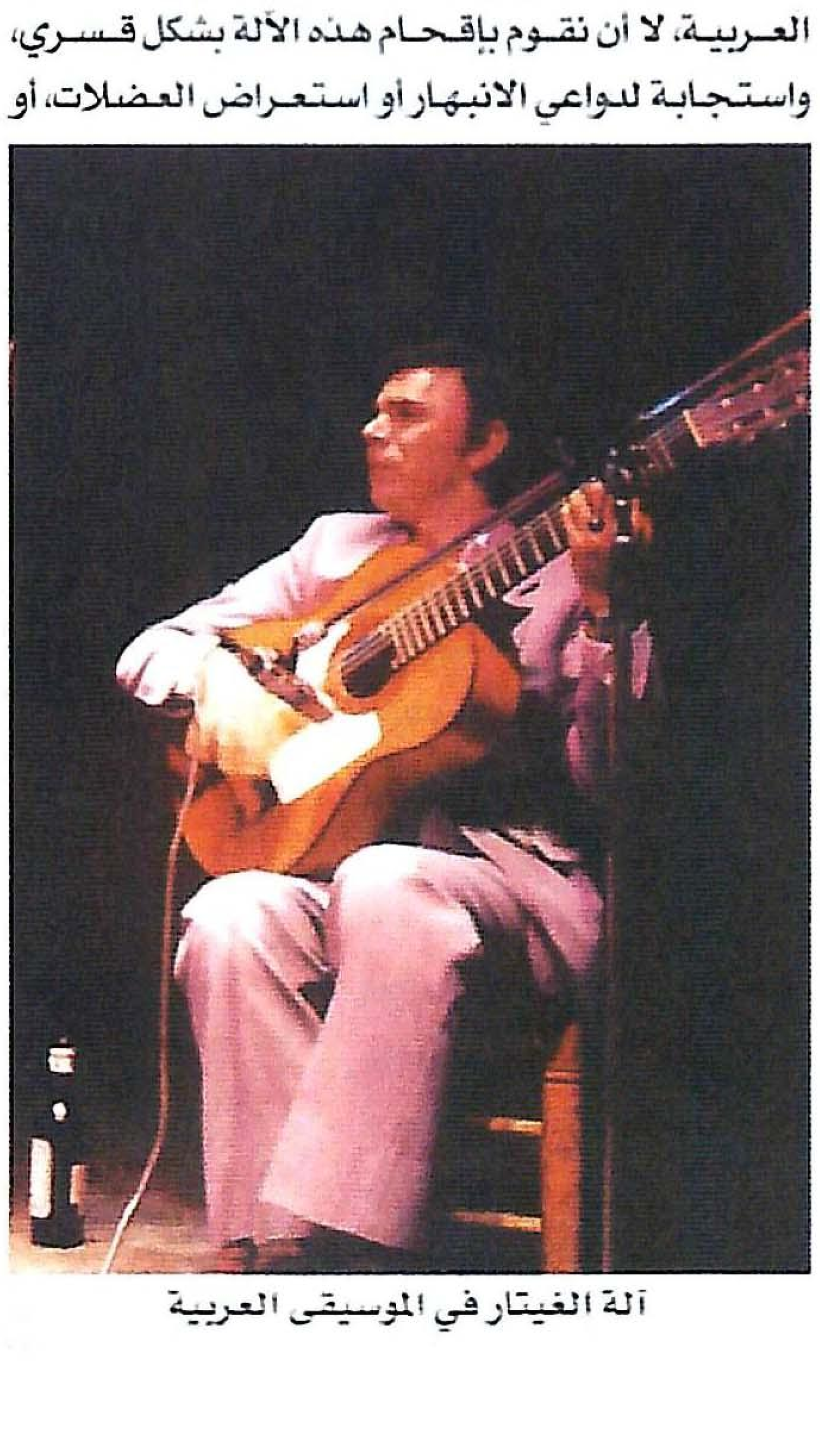
بعد ذلك، أمامنا تجربة استخدام آلة الأكورديون في مونولوج «مريت على بيت الحبايب» (١٩٣٢).

يعرف مؤرخو الموسيقى العربية المعاصرة، أن لهذا اللحن تسجيلين، الأول (وهو الأقل انتشارا) لا أثر فيه لآلة الأكورديون. أما التسجيل الثاني، المتداول في كل الإذاعات والاسطوانات، فإن نصفه الأول هو التسجيل الثاني نفسه، أما الصفحة الثانية من الأسطوانة، فهي التي أعاد عبدالوهاب تسجيلها، ليدخل على المقطع الثاني من المونولوج (قلت يمكن اللي هاجرني) المبني على إيقاع التانجو، آلة الأكورديون التي لم يستخدمها عبدالوهاب في مكانها المناسب جدا لطبيعة اللحن فقط، بل إنها أغنت المزاج الرومانسي الطاغي في المونولوج كله، وفي المقطع الثاني منه بشكل خاص، وإن ذلك كله قد تم من غير أي تشويه أو حتى أي مساس بالمزاج العربي الأصيل. ولو لم يكن عبدالوهاب قد اهتدى بعبقريته الإبداعية، إلى هذه الصيغة، لما أفاده كل أصدقائه الصحافيين والنقاد، في اقناع المستمع العربي، الذي افتتن بهذا العمل، وأحله موقعا بارزا في وجدان الإنسان العربي المعاصر، على مر الأجيال، ومن المحيط إلى الخليج. مثال ثالث يحسن بنا الالتفات إليه في هذا المقال هو استخدام عبدالوهاب لآلة البيانو، في قصيدته الرائعة «الصبا والجمال» (١٩٣٩).

مرة أخرى يقدم لنا الإبداع العبقري لهذا الفنان، تطبيقا عمليا ناجحا، بل فذا، للصيغة العملية الناجحة، لهذه المسألة الخلافية. فآلة البيانو هنا مدهشة في الإضافة التعبيرية التي تقدمها، لأن اللحن مكتوب أصلا لها، ولا يليق تنفيذه بأي آلة أخرى. وقد تم كل ذلك داخل الإطار العام لمزاج الموسيقى العربية، بدليل السلاسة الهائلة في الانتقال إلى المقطع الثالث «قتل الورد نفسه حسدا منك»، المبني على مقام البياتي العربي الأصيل، ثم العودة بالسلاسة نفسها، إلى استخدام آلة البيانو في المقطع الأخير «رفعوا منك للجمال مثالا».

ونحن إذا أردنا استعراض كافة النماذج الناجحة والمتقنة، بل والمبدعة، لاستخدام الآلات الأوروبية في الموسيقى العربية، وفقا للصيغة التي توصل إليها عبدالوهاب والقصبجي، وكثير من المبدعين العرب بعدها، فإننا سنحتاج إلى مئات الصفحات، يكفي ان نؤكد أن هذه الصيغة المتوازنة، والمبنية على أساس عدم المساس بالطبيعة المقامية للموسيقى العربية، قد فتحت المجال أمام استخدام كل آلات النفخ الخشبي، والنفخ النحاسي، وحتى الطبول السيمفونية، ولكن كل آلة كانت تستدعي (في النماذج الناجحة) عندما يحتاج إليها الخيال الموسيقي للفنان المبدع حاجة حقيقية، وعندما يكون استخدامها مؤسسا على دراية كاملة بالطبيعة المقامية للموسيقى العربية، ودون المساس بهذه الطبيعة أو تشويهها.

في مقابل ذلك، يمكننا القول باختصار شديد إن هذه الصيغة الناجحة لاستخدام الآلات الأوروبية التي رسخها كبار عباقرة الموسيقى العربية في الربعين الثاني والثالث من القرن العشرين، لم تعد هي السائدة، بعد اجتياح مرحلة الهبوط الراهنة، التي أعطت مركز الصدارة في الفرقة الموسيقية للغيتار الكهربائي، والأورغ الكهربائي، وذلك ليس كآلات مساعدة عند الضرورة والحاجة، بل كآلات أساسية، تراجعت أمامها في الفرقة الموسيقية ليس فقط الآلات الأساسية للفرقة الموسيقية العربية مثل العود والقانون والناي وحتى الكمان وبقية الوتريات، بل تراجعت أمامها حتى الآلات النبيلة المستخدمة في الموسيقى الأوروبية الراقية، والمستعارة منها، كآلات النفخ الخشبي والنحاسي وسواها ◆



آلة الغيتار في الموسيقى العربية

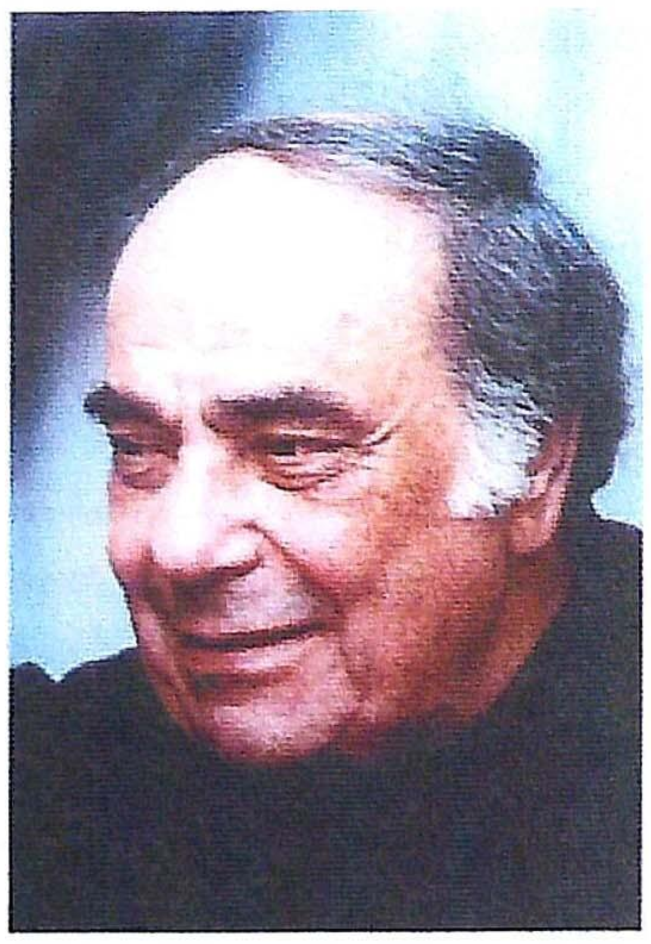
الأوكورديون روح الموسيقى الشرقية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على بُعد خمسة وثمانين كيلومترا إلى الشرق من بيروت، وفوق مرتفعات سهل البقاع تقع قلعة بعلبك، في تلك البقعة الساحرة من الأرض، تحتضن هذه القلعة الشمس كل صباح لتطل معها على مفترق طرق القوافل القديمة التي حولتها إلى محطة تجارية متميزة ومزارا دينيا مرموقا.

كانت تلك القلعة على موعد مع العديد من الأنشطة الفنية من خلال مهرجان بعلبك الدولي، الذي اشتمل على العرض المسرحي الغنائي «أبوالطيب المتنبي» للفنان منصور الرحباني، وحفل موسيقي لمغني البوب الإنجليزي «ستينج» وحفل آخر لعازف الجيتار الإسباني «باكودي لوتشيا»، وحفل لفرقة عازفي «سالزبورج». كما قدمت فرقة أوبرا باريس الوطنية أحد عروضها الكلاسيكية.

هند مرشد - سورية



منصور الرحباني

قُدم خلاله عرض مسرحي وأوبرالي وحفلات موسيقية

مهرجان بعلبك الدولي يُعيد الحياة إلى مدينة الشمس

مشهد من عرض «أبوالطيب المتنبي»

في أواسط القرن الأول قبل الميلاد، أنشأ الإمبراطور الروماني «أوغسطس» مستعمرة بعلبك، وجعلها واجهة دعائية تبرز صورة روما وعظمتها وقدرتها، وأمر ببناء قلعة بعلبك ومعابدها وهياكلها بأعمدتها العملاقة التي يمكن اعتبارها من عجائب العالم القديم العمرانية، وقد استمر العمل فيها زهاء ثلاثة قرون ونصف القرن. وعلى الرغم من أن الزمان، جار على معابد بعلبك وقلعتها، وعبثت بها يد الطبيعة والبشر، وتعرضت للزلازل والتخريب والتحوير طيلة القرون الوسطى والعصور الحديثة، فإنها ظلت تستوقف الرحالة والزوار والسياح وتثير الإعجاب والدهشة وتغذي الأساطير.

من قلعة بعلبك ومن على مسرح معبد جوبيتير انطلقت فعاليات مهرجاناتها الدولية في الخامس من شهر يوليو الماضي مع العرض العربي الوحيد في المهرجان، وهو المسرحية الغنائية «أبوالطيب المتنبي» للفنان الكبير منصور الرحباني، وكانت محاولة من الرحباني لإعادة رسم خريطتنا الثقافية العربية الفنية والإبداعية، في مواجهة تحديات العصر والعولمة التي تحاول طمس هويتنا العربية، استقاها من موروثنا الحضاري العريق، من أحلام وطموحات اختزنتها ذاكرته الأصيلة، وعمقتها نجاحات تجاربه السابقة، فقدم «المتنبي» اختزالا لكل الذواكر المسرحية الرائعة والرائدة لأعماله، ومن وجهة نظر شمولية واعية، حرة وجريئة.

ومن قصائد «المتنبي» الشاهقة، والعابقة بالمآثر، ومن وحي كلماته المسكوبة بالشعر والمواقف والمشاهد والصور، استوحى منصور الرحباني موسيقى وحوارات ورقصات ولوحات مسرحيته الجديدة، وبعبقرية درامية موسيقية، حاك الرحباني عباءة مجده المسرحي الغنائي، بخيوط من مراحل حياة شاعر الخيل والليل، وقدمها لجمهور مهرجان بعلبك، في مظهر احتفالي رائع، تخليدا للمتنبي في الذكرى الألف لرحيله.

أعاد الموسيقار «منصور الرحباني» إحياء أبي الطيب المتنبي، الذي ازدادت غربته، وقتل مرة أخرى بيد التجاهل والنسيان، بعد أن انشغل عنه الأهل والناس والتاريخ، وهو الذي كان في زمانه مالئ الدنيا وشاغل الناس، أعاده «الرحابنة» إلى الحياة، وإلى ذاكرة التاريخ الشعري، ليصرخ من جديد:

أنا من نظر الأعمى الى أدبي
وأسمعت كلماتي من به صمم

وكأن «منصور الرحباني» المبصر والمستمع الأوحد والأجرأ، والحقيقي، فأعاد أمجاد شعرائه الفرسان، برموزها الحضارية، ذات الحكمة، وسجّلها بحدث تاريخي مضيء، بل بحدث كان الأكثر إضاءة في مسيرة حياته الفنية المسرحية.

قرأ الرحباني المتنبي قراءة جيدة فقدمه للناس من خلال فهمه الخاص له، ومن خلال قراءة متأنية لأشعاره، ودراسة تحليلية لمراحل حياته، المتغيرة والمتناقضة، ومن نظرة فاحصة متمكنة لعين منصور الرحباني، رأينا المتنبي شاعرا وفارسا وسيدا نبيلا عربيا وحدويا، رأيناه عاشقا حزينا، ورجلا طموحا ومقداما لا يهاب الموت، يذهب إليه طائعا ويقول: «الآن أعرف كم أن الكلمة قاتلة، لأجل أن يبقى هذا الشعر متألقا وحيا، عليّ أن أذهب إليهم، وأقاتلهم، فإن قصائدي رسمت مصيري».

> من وحي قصائد شاعر الليل والخيل، أعاد منصور الرحباني أباالطيب المتنبي إلى الحياة وذاكرة التاريخ الشعري، بعرض غنائي استعراضي، قدم من خلاله الموروث الإبداعي الحضاري العربي العريق

قدم لنا «منصور الرحباني» المتنبي وعلى مدى أربعة أيام، ثوبا عربيا شرقيا مزركشا بكل أنواع الزخرفة والتطريز منقوشا في لوحة فنية مسرحية، رائعة النسج، غنية بخيوط الذهب والفضة، في استعراض وحوارات شعرية، مليئة بالصور الملونة للمعارك الدامية، بخيول حقيقية وسيوف براقة، وفرسان بواسل، عابقة بأريج ذلك العصر من أزياء وديكورات واكسسوارات، مزدانة بأفراح النصر ومن غناء ورقص شعبي، وحكايا ونوادر، بأشكال جديدة ومبتكرة جنح إليها خيال فناننا المبدع، ليسد ثغرة ما أغفله المؤرخون، وليعطي لعمله أبعادا أخرى، يمرر من خلالها رؤيته وموقفه الشخصي مما حدث للمتنبي، وليطرح تساؤلات عدة، يسقطها على واقعنا المعاصر بفنتازيا تاريخية مسرحية غاية في الدقة، وموسيقى أوبرالية متجذرة في تربتنا الشرقية، بخصوصيتها، وأصالتها ونكهتها، مع مؤثرات صوتية وتقنية، وديكور وإضاءة عالية الجودة، وبتوظيف جيد لأكثر من خمسمائة شخص من ممثلين وفنانين ومصممي أزياء ورقصات، وعازفين ومنفذي إضاءة وديكور وخيالة وعمال وفنيين راقصين.

شارك الرحباني الذي أعد ولحن ومسرح المتنبي كل من إلياس وغدي وأسامة الرحباني، في التلحين والتوزيع، وأخرج العمل الفنان «مروان الرحباني»، ورافقت العمل أوركسترا مؤلفة من سبعين عازفا قادهم الفنان «غدي الرحباني» فخرجت مسرحية «أبوالطيب المتنبي» كقصيدة مسرحية رائعة، والتقى سحر وغموض قلعة بعلبك مع جمال وروعة أشعار المتنبي وبهاء موسيقى الرحابنة، فتداخلت صور التاريخ، ورقصت أدراج معبد «جوبيتير»، وتمايلت أعمدة القلعة، وبكت آلهة الرومان المتنبي، ونعت أساطير الزمان موته.

وإذا كانت مسرحية الرحابنة «أبوالطيب المتنبي» هي العرض الأول في المهرجان، والعرض العربي الوحيد ضمن العروض الستة المشاركة فيه، فقد كانت الأروع بكل المقاييس.

والمشاركة الفنية الثانية في المهرجان كانت من مغني البوب الإنجليزي «ستينج»، وهو اللقب الذي اشتهر به حين بدأ حياته عازف جاز وكان يرتدي قميصا مخططا بالأصفر والأسود، أما اسمه الحقيقي فهو «جوردن سومنير»، وكان قد بدأ غناءه المنفرد سنة ١٩٨٢.

تميزت حفلتا «ستينج» بحضور شبابي كثيف، فقد جذب بعزفه وأغانيه الشهيرة مجموعة كبيرة من عشاقه الشباب، ورافقه في العرضين فرقته الموسيقية المؤلفة من سبعة عازفين.

تعود شهرة «ستينج»، ليس فقط كونه من أهم مغني البوب في العالم بل لما عرف عنه من مواقفه الجريئة في حقل دعم «حقوق الإنسان»، ومن تكريس نشاطاته الفنية للدعاية في قضايا بيئية مختلفة عن طريق التبرع وجمع الأموال لها.

قدم «ستينج» أمسيتين رائعتين غنى فيهما أشهر أغانيه التي حاز بفضلها عدة جوائز عالمية، وغنى جمهوره الكبير معه أغنية «nothing like the sun»، لا شيء كالشمس، وأيضا أغنية «thay dance alone» يرقصون وحدهم، التي حيّا بها شهداء القمع في الأرجنتين، وأغنيته التي نالت المرتبة الخامسة في الولايات المتحدة عام ١٩٩٥ «all this time» كل هذا الوقت وغيرها الكثير من أغانيه الجميلة.

فرقة عازفي سالزبورج

باليه أوبرا باريس الوطنية

وعزف منفردا على جيتاره مقطوعات متميزة بخليط من الجاز والكلاسيك وفولكلور الموسيقى العالمية ولكنها موسومة بطابع «ستينج» الشخصي. والجدير ذكره أن ما باعه «ستينج» من ألبوماته يزيد على مئة وخمسين مليون ألبوم في مختلف أنحاء العالم، وأن أمسيتيه اللتين قدمهما في المهرجان كانتا العرض الوحيد لموسيقى البوب التي جذبت الآلاف من الشباب والشابات محبي هذا النوع من الموسيقى الغربية المعاصرة.

أما العرض الثالث في المهرجان فكان عرضا كلاسيكيا قدمته فرقة باليه أوبرا باريس الوطنية في (كلافيغو) والباليه من جزئين، استوحي من مأساة الشاعر الألماني (يوهان فولفانغ فون جوته) حولها مصمم الرقص الشهير الفرنسي (رولان بوتييه) إلى دراما اجتماعية لقصة عاشق متردد لا يستمع إلا لعبقريته الشريرة التي تودي به إلى الموت على يد شقيق ماري حبيبته، التي ماتت يأسا من حبه.

هذه المأساة الإنسانية ترجمها رولان بوتييه إلى حركات كوريغرافيا، تكلمت عوضا عن أشعار جوته في رقصات بسيطة متناغمة ولينة ساعده على تقديمها بهذه الجمالية الساحرة خبرته الطويلة في تصميم باليه روائع القصص العالمية إلى جانب إدارته فرقة بالية أوبرا باريس لعشرين عاما.

أما التأليف والتلحين الموسيقي لباليه كلافيغو فقد وضعها الفنان الموسيقار ذو الأصل اللبناني (غابريل يارد) الذي بدأ حياته المهنية في البرازيل ثم استقر في باريس، حيث امتهن التأليف والإخراج المسرحي الموسيقي واشتهر في تأليف موسيقى الأفلام التي زادت على الخمسين فيلما. وإذا كانت لسينوغرافيا المكان علاقة بنجاح العرضين، فقد جاءت ديكورات الأوبرا متلائمة مع عراقة مسرح معبد «جوبيتير» والتي أشرف عليها ونفذها الفرنسي (جان ميشال فيلمون)، بينما أضافت مصممة الأزياء (لويزا فيناتيلي) لمسة سحرية خاصة على أزياء الراقصين والراقصات بأقمشة رقيقة ملونة فبدوا كأنهم طيور بأجنحة تارة وشياطين بذيول تارة أخرى، أما الموسيقى فكانت تسجيل لأوركسترا دار أوبرا باريس الوطنية التي قادها المايسترو «ريتشارد برناس».

كان اللقاء مع عازف الجيتار الإسباني (باكو دي لوتشيا) الذي يعتبر من أهم عازفي الجيتار في العالم، وهو عازف الفلامينكو الأكثر إبداعا خلال ثلاثين عاما لقاء حميميا ودافئا في حفل وحيد، حيث ناجى بأوتاره أعمدة معبد «جوبيتير» وعانق بأصابعه قلاع بعلبك ليغيب في لوحة تتماوج فيها ظلال حضارة بائدة مع ألوان الموسيقى المعاصرة، أخرج، من جيتاره ينابيع حنانه وعصارة روحه وعبقريته الموسيقية بأجواء ساحرة، غائصة في المرارة حينا، متفائلة فرحة حينا آخر أيقظت الأجساد الكسلى وملأت الجميع حرارة وتفاعلا، بعد أن كان مستكينا هادئا في القسم الأول من الأمسية الموسيقية التي أحياها العازف التونسي (أنور إبراهيم) حيث تهادت أنغام عوده فامتزجت بالنسائم العليلة التي هبت فجأة ولطفت أجواء القلعة، وكان اللقاء معه بموسيقى روحانية فيها الكثير من أجواء المتصوفة وابتهالاتهم، حيث ناجى عبر أوتار عوده الليل الصامت برومانسية هادئة خجولة كان يقتحم

> ”قدم عازف العود التونسي أنور إبراهيم موسيقى روحانية، فيها الكثير من أجواء المتصوفة وابتهالاتهم، حيث ناجت أوتار عوده الليل الصامت برومانسية هادئة خجولة،فأضفى جوا شرقيا أصيلا على حفلته الموسيقية“

خصوصيتها الوجلة نغمة (دم أوتك أو بم) من الآلة الإيقاعية المساعدة للفنان (الأسعد حسني) مرة بطبلة ومرة بمزهر، وأخرى بدف كبير، فيزيدها روعة وجمالا، ويتناغم إيقاعه الصارخ مع نغمات عود إبراهيم الناعمة، ليكونا ثنائيا جميلا أضفى جوا شرقيا أصيلا بروحانية صوفية على أمسية الفلامينكو للعازف (باكو دي لوتشيا).

جمهور الموسيقى الكلاسيكية التقى مع رائعة الموسيقار الألماني «كارل أورف» أوبرا «كارمينا بورانا» التي كانت بحق متعة للعين والأذن، وعملا رائدا أعاد تحديد نوعية الحدث الموسيقي، حيث رفعت المقاييس الفنية التي كانت ستقاس إليها كل الإنتاجات الأخرى، إلى مستوى عال جدا من خلال بناء مهيب يبلغ ارتفاعه ستة عشر مترا، مكون من خشب وفولاذ يتحول ويتغير حسب مشاهد الحياة الأربعة والعشرين التي تصور حياة الناس خلال القرون الوسطى في قالب مسرحي ضخم، شارك في تقديمه أكثر من مائتي مشترك بين عازف ومغني أوبرا وممثل وراقص وسط إبداع مسرحي مدهش ومثير من الناحية الفنية والتقنية متميز بالضوء والصوت والمؤثرات النارية المختلفة، بإخراج فني رائع ولافت للنظر أشرف عليه «والتر هاوبث» صديق كارل أورف وتلميذه، واستطاع بنجاح أن يمزج الثقافة الراقية مع الفن الترفيهي عبر عمل فني سمعي وبصري واحد، يؤديه ثلاثون ممثلا على مسرح متحرك ذي طبقات، يبدلون خلاله أكثر من ثلاثمائة زي مختلف، ويقدمون صورا ورؤى متغيرة ومتباينة للحب والموت، والخير والشر والسعادة والألم، والولادة والعودة إلى التراب، صورا منسجمة مع تغيرات الفصول، وينتقلون بين طوابق البرج الفولاذي المتلائم بشدة مع أعمدة هيكل جوبيتير ومع الإيقاع البدائي للموسيقى التي تمتزج فيها المقطوعات الراقصة، السعيدة بالحزينة، الملحمية والقتالية بالرومانسية والهدوء، بحبكة وتوزيع متناغم، مع الغناء الأوبرالي لقصائد المسرحية التي جمعها الشاعر الألماني «أندرياس شميلر» وطبعها عام ١٨٤٧.

أدهشت أوبرا الهواء الطلق كارمينا بورانا أكثر من خمسة آلاف مشاهد غصّت بهم مدرجات المسرح الروماني في بعلبك، وكانت أدهشت من قبل أكثر من خمسمائة ألف مشاهد حضروها خلال جولاتها العالمية بعد أن عرضت أول مرة في الهواء الطلق عام ١٩٩٥ بمناسبة مئوية مؤلفها «كارل أورف».

اللقاء الأخير لجمهور المهرجان كان مع فرقة عازفي «سالز بورج» المنفردين المؤلفة من أربعة وعشرين عازفا من أهم عازفي ما يسمى بموسيقى الغرف أو الحجرة، بحفل وحيد على مسرح معبد «باخوس» حيث قدمت الفرقة معزوفات كلاسيكية لكل من «هايدن» و«موزارت».

رافق أوركسترا عازفي سالز بورج عازفة البيانو الفرنسية الشهيرة «دانيال لافال»، التي قدمت في الجزء الأول من الأمسية كونسيرتو بيانو لموزارت، بحس مرهف وشفافية وبراعة فائقة، وشاركت الأوركسترا في تقديم السيمفونية الثانية والخمسين لهايدن، التي تنهدت لها أدراج المعبد وغفت جفون الحاضرين وحلقت بمشاعرهم عبر فضاءات متغايرة ومتباعدة، ما لبثت أن ألقتهم على مسرح المعبد من جديد مع معزوفة تأتي من بعيد بأنغام كونسيرتو بيانو «ريما جور» لهايدن في الجزء الثاني من الأمسية وبدت الأوتار تتمايل وتحنو وتغفو لتصحو على السيمفونية الثالثة والثلاثين لموزارت، فتتحاور موسيقى الكمان مع موسيقى البيانو والتشيلو والساكسيفون بلغة مثيرة ومدهشة، وبإشارات هرمونية عذبة وحالمة.

مع أوركسترا عازفي «سالز بورج» المنفردين كان الختام لمهرجان بعلبك الدولي لصيف ٢٠٠١ في قلعتها التاريخية وبين أعمدة هياكلها الرومانية.

خبت أنوار المهرجان واختفى الضجيج وعادت لمعابد القلعة أنوار الليل الحقيقية بقمره ونجومه ◆

من هي كلارا شومان؟

سؤال على الرغم من بساطته فإنه يحتاج إلى الكثير من الوقت للإجابة عنه، لأنها لم تكن مجرد عازفة باهرة على آلة البيانو، ولم تكن مغنية فريدة في تاريخ ألمانيا، لكنها كانت المرأة الوحيدة في عالم التأليف الموسيقي. وقصتها مع الموسيقى والحياة فيها الكثير من المعاناة والعمل والتألق، يمكن أن نتعرف على بعض ملامحها من رسالتها التي كتبتها لزوجها الموسيقي روبرت شومان في خريف عام ١٨٣٧، تقول: «ستسمع مني وعني الكثير وسيثير البعض من ذلك الحيرة لديك، ولكن إذا سمعت هذا وذاك ففكر مع نفسك وقل: «إنها تفعل كل ذلك من أجلي».

في حين يقول روبرت شومان عن كلارا في رسالة كتبها في صيف ١٨٤١ «كلارا تدرس بكثير من الحب موسيقى بتهوفن وأيضا موسيقاي، لقد وقفت إلى جانبي وساعدتني كثيرا في تنظيم سيمفونيتي، وإلى جانب ذلك تجد وقتا لتقرأ أشعار جوته، وتقطع الفاصوليا إذا تطلب الأمر ذلك».

برلين - إقبال القزويني

المارك الألماني يحمل صورتها:

كلارا شومان.. أول مؤلفة موسيقية في العالم

الشابة الحالمة

من المعتاد أن تكون المرأة عازفة على آلة موسيقية، وبالأخص على البيانو، تعزف موسيقى كتبها الآخرون. وربما تؤديها بطريقة فريدة أو أن تكون مغنية تجيد الغناء وتجني الشهرة، أما أن تخلق هي الموسيقى، أن تؤلفها، تكتبها فهذا ما لم يكن أمرا معتادا. كلارا شومان كانت هي الاستثناء الوحيد، لهذا طبعت ألمانيا صورتها على واحدة من أهم فئات عملتها: المارك.

بدأت كلارا فيك (كلارا شومان لاحقا) رحلتها مع الموسيقى بالعزف على البيانو، وعزفت أناملها الموهوبة فألهمت أوروبا التي احتفت بها. غير أن كل هذا المجد لم يكن ليرضي هذه الموسيقية التي كانت ترنو إلى الصعب بعيد المنال. لقد أرادت هذه المرأة بل شعرت بأن قدرها هو أن تؤلف الموسيقى وهكذا ما كان.

ونعود الآن لنسأل السؤال نفسه من هي كلارا شومان؟ باختصار إنها من أشهر وأجمل شخصيات عصر الرومانتيكية الألمانية، شاءت لها الأقدار أن تعيش ظروفا عصيبة وتلعب أدوارا عدة ولكنها استطاعت على الرغم من كل شيء الاحتفاظ بذاتها الحقيقية.

ولدت كلارا فيك في الثالث عشر من سبتمبر عام ١٨١٩ في لايبزج. والدها فريدريك فيك هو الذي اختار لها اسمها، كلارا، وتعني الصافية النقية. وهو لم يكتف بتحديد الاسم فسيختار لها فيما بعد نوع تعليمها وطريق حياتها فيحدد بذلك مصيرها.

لم يكن والدها يكتفي بمطالبة والدتها ماريانا فيك بأن تكون ربة بيت ممتازة وأما مثالية لأطفالها ومدرسة بيانو لامعة وعازفة ماهرة تقدم الحفلات الموسيقية بنجاح، وإنما بأن تكون أيضا سيدة أعمال، وبائعة ناجحة، وزينة جميلة يتباهى بها في المحل الذي يمتلكه لبيع الأدوات الموسيقية، وفي المدرسة التي يعلمان فيها الطلاب العزف على البيانو. كان يبدو أن الرجل أراد أن يثبت لنفسه وللعالم أجمع، أنه تغلب على الفشل الذي صاحبه عندما كان موسيقيا مبتدئا على نهر الألب، وحين اضطرته الظروف آنذاك إلى إغلاق أبواب مدرسته الصغيرة بعد مرور ستة أسابيع فقط على افتتاحها. هذا الرجل أراد الكمال في كل شيء، فأصبح حاكما شديدا في مملكته الصغيرة، وربما لحسن حظ كلارا والعالم أن ماريانا، والدة كلارا، ثارت بوجه الزوج المتسلط. وهي المغنية المشهورة في أهم قاعة موسيقى في لايبزج حتى اليوم، وهي عازفة البيانو الواثقة من نفسها والناجحة التي تصفق لها ألمانيا، وهي حفيدة موسيقار وعازف ناي معروف وابنة رجل شغل منصب المغني الأول الرسمي في كورال مدينة بلاون السكسونية.

فطالما وقفت بشدة أمام أوامر الزوج الذي أراد أن يقرر تفاصيل حياة الناس من حوله.

تسلط الأب وثورة الأم واعتزازها بذاتها وإيمانها بنفسها كفنانة قادها في نهاية المطاف إلى الانفصال ثم الطلاق. واجهت كلارا هذا التناقض العائلي بالصمت، فلم تنطق بكلمة واحدة إلى أن أتمت الرابعة من العمر. ويبدو أن القلق المشترك للأبوين على مصير الطفلة قرب بينهما لفترة. كان الناس يتهامسون بشفقة على هذه الطفلة التي ظنوها متخلفة عقليا أو عاجزة عن السمع والنطق. في خضم هذه الحيرة تخطر لوالدها فكرة ينفذها على الفور. كان يؤمن بوجود لؤلؤة داخل المحارة الصغيرة تعيد عزف ما تسمعه دون أن تعرف قراءة النوتة وكانت أصابعها تمر على مفاتيح البيانو كأنها قد خبرت في حياة سابقة كل أسراره. بعد أن يطمئن الأبوان على سلامة كلارا ويتأكدان من موهبتها الموسيقية ويتحرران من الخوف على مصيرها، تعود المشاكل إلى حياتهما اليومية. وهكذا تقرر ماريانا مغادرة حياة وبيت فريدريك في شهر مايو ١٨٢٤. ويسمح فريدريك للأم بأن تصطحب كلارا معها مؤقتا ولكن قبل أن يصدر الحكم بالطلاق في يناير ١٨٢٥ يطالب بعودة ابنته إليه وتضطر ماريانا للانصياع لذلك فالقانون السكسوني كان الى جانبه. وفعلا تعود كلارا إلى والدها في السابع عشر من سبتمبر ١٨٢٤ أي بعد مرور أربعة أيام على عيد ميلادها الرابع. كما يرفض الرجل مقابلة الأم لتسلم طفلته فتقوم بتلك المهمة الصعبة مديرة الشؤون المنزلية التي تعمل في بيت العائلة لسنوات طويلة. ويتم التسليم في منطقة قريبة من لايبزج وعلى قارعة الطريق تماما مثلما يجري تبادل الأسرى بعد المعركة.

ربما كان لهذه المأساة الشخصية أن تحل بالعائلة حتى يعتزم الأب أن يخضع الطفلة لتدريب موسيقي منهجي في ظل انضباط منقطع النظير. ولم يكد العام ينصرم حتى يحرم الوالد ابنته من شخص آخر عزيز عليها وهي مديرة الشؤون المنزلية فيخرجها من الخدمة لأنها تختلف معه بالرأي.

يضع فريدريك برنامجا يوميا صارما لابنته كلارا، فهل أدرك هذا الرجل في وقت مبكر حقيقة موهبة الفتاة الصغيرة أم أنه أراد أن يثبت للعالم مجددا قدرته على النجاح في العمل على الرغم من فشله العائلي؟ ومن أين جاءت هذه الثقة بهذه الفتاة الصعبة الصغيرة دون أخويها غوستاف وألفن اللذين كانت تربيتهما تقع على عاتقه أيضا؟ هل هي رغبة الأب فقط أم أنه القدر؟ أيا كان الجواب فقد أحسن الرجل عملا، فهو اليد التي صقلت الحجر لإيمانه بوجود الماس فيه. وهكذا تعاون الأب مع مدرس آخر للموسيقى على تقديم أفضل ثقافة موسيقية وأفضل تدريب نوعي ممكن لكلارا، كما حرص على لياقتها البدنية فوضع نظاما رياضيا كان يبدأه يوميا بالمشي معها لمدة ساعتين في الغابة، ولم يرهقها بالجلوس إلى البيانو أكثر من اللزوم. لم يرد لها حرفة بل كان يريد فنا.

كلارا وروبرت، جمعهما الحب والموسيقى

وعلى الرغم من أن كلارا نشأت بعيدا عن أحضان الأمومة وخضعت لنظام يومي شديد الدقة وأتقنت أمورا أخرى غير الموسيقى مثل الأعمال اليدوية كالحياكة والتطريز وغيرها من المعارف الأنثوية المألوفة. على الرغم من كل هذا التنوع والعمل المرهق نشأت متوازنة الشخصية وكانت تتمتع بتمركز الحياة حولها. كلارا الفتاة المثقفة لا ترى في الدروس الموسيقية عبئا بل حياة ومعنى لوجودها.

المنهج التربوي الذي سار عليه فريدريك في تربية ابنته موسيقيا، مع شغف كلارا بالبيانو أثمر خيرا. فلم تكد كلارا تكمل عامها الثامن حتى كان بمقدورها أن تعزف أصعب المقامات الموسيقية، وكانت ضرباتها القوية على أصابع البيانو ميزة اشتهرت بها فيما بعد.

وبإدراكه لهذا النجاح بدأ فريدريك المرحلة الثانية من برنامج تثقيف كلارا، فيطلب منها أولا أن تكتب يومياتها بهدف معرفة كل تفصيلات ما يدور في روحها ورأسها تحت إشرافه المباشر بل كان يتدخل مباشرة حين تعجز الفتاة أحيانا عن إيجاد الصياغة اللغوية التي تروق للأب في تسجيل فكرة ما، فكان يكتب بدلا عنها مختبئا وراء جملة مثل: «وبخني أبي اليوم بسبب مرحي الطفولي وعبثي».

وتركزت المرحلة الثانية من تعليم كلارا على إعدادها لتقديم حفلات موسيقية عامة في المناسبات الكبيرة إبان معرض لايبزج في الربيع والخريف.

في عيد الفصح عام ١٨٢٨ تأتمن كلارا دفتر يومياتها أو يومياته فتكتب تقول عن نفسها إنها وجدت متعة كبيرة في حضورها المعرض ومشاهدتها للفعاليات والفنون الاستعراضية ومشاهدتها تماثيل الشمع وليس فقط في حضورها لتعزف موسيقى شوبرت.

"شاءت الأقدار أن تعيش كلارا شومان ظروفا عصيبة وأن تلعب أدوارا عدة، لكنها استطاعت على الرغم من كل شيء الاحتفاظ بذاتها الحقيقية، وأصبحت من أشهر وأجمل شخصيات عصر الرومانتيكية الألمانية"

حدث آخر يؤثر في حياة الشابة كلارا حين تتعرف في أحد الصالونات الأدبية على شاب جاء من مدينة تسفيكاو ليدرس القانون ولكنه شغوف بالموسيقى، شاب يشبه الفتيات بنعومته وقليل الكلام اسمه روبرت شومان.

وفي الثالث من يوليو عام ١٨٢٨ يقرر فريدريك الزواج مرة ثانية. وبدلا من شهر عسل يقضيه مع زوجته الجديدة «كليمنتينه» والتي تصغره بثمانية عشر عاما، يقرر فريدريك السفر مع ابنته كلارا إلى مدينة دريسدن لتعزف أول مرة خارج حدود مدينتها لايبزج وذلك في معهد لفاقدي البصر، أي تحيي حفلة شبه عامة وهو تكتيك ذكي من والدها من أجل تعبيد الطريق أمامها وإعدادها لمواجهة جمهور أوسع في حفلات أكبر في المستقبل الذي يخطط له. وتدرك المرأة الجديدة (الزوجة الثانية) أنها لن تكون العازف الأول في الكونسرت العائلي بل إن كلارا هي الشخص الأهم الذي حوله تدور هموم الأب وآماله. في أجواء البيت المشحونة هذه تدشن كلارا أول حفل موسيقي رسمي لها في أهم صالة موسيقية في لايبزج في «غفاند هاوس». وعلى الرغم من أن برنامج الحفل لم يكن مقتصرا عليها غير أنها الوحيدة التي امتلكت قلب الجمهور والصحافة التي امتدحتها وأشادت بموهبتها.

كلارا بنظرة الحزن بعد وفاة زوجها

في أكتوبر ١٨٢٩ يفلح فريدريك فيك في تدبير لقاء للموسيقار، عازف الكمان الساحر، «باغانيني» الذي كان يقدم حفلا موسيقيا في لايبزج، ليستمع إلى كارا وهي تعزف البيانو ويقدم النصح للآنسة الصغيرة والزميلة الناشئة ويمتدح عملها. أي حافز عظيم وأي شرف كبير أفضل من باغانيني الذي كتب لها بخط يده إهداء في ألبوم على شكل نوتات موسيقية.

يمر خريف عام ١٨٣٠ مليئا بالأحداث والنجاحات حيث قدمت كلارا لأول مرة حفلا موسيقيا عزفت فيه لوحدها وقبل أن تسافرالى باريس لإحياء حفلات موسيقية كان الشاب روبرت شومان قد انتقل للسكن في بيت السيد فريدريك فيك، والد كلارا، ليتدرب على يديه ليصبح عازفا على البيانو بعد أن قرر نبذ دراسة القانون إلى الأبد. وهنا تنشأ صداقة حميمة بين روبرت وكلارا وأخويها. ويلحظ شومان أن كلارا لم تعد تلك الفتاة الصغيرة وذلك حين قدم لها بكثير من الفخر نسخة من أول عمل موسيقي من تأليفه منتظرا إعجابها غير أن رأيها القائم على أرضية ثقافة موسيقية صلدة أدهشت الشاب. كلارا التي عزفت أمام شاعر ألمانيا جوته وتعرفت في باريس على الموسيقار شوبان كانت قد درست خلال أيام قليلة العمل الموسيقي الذي قدمه لها شومان وعزفته بشكل أذهله حتى بات يرى فيها إلهامه. وفي ربيع عام ١٨٣٣ يغادر شومان بيت السيد فريدريك لينتقل للعيش في شقة صغيرة ويظل يعاني من الكآبة التي باتت موضوعا للمراسلات بينه وبين كلارا. علاقة الصداقة التي تطورت إلى حب كبير بين شومان وكلارا لم ترق لوالدها فريدريك الذي حاول جاهدا إبعاده عنها. وقد تسنى له رفض الطلب الذي تقدم به الاثنان إلى المحكمة للزواج وسافر مع كلارا بصحبة سيدة فرنسية إلى فرنسا وتقدم عروضا موسيقية وهناك تتولى كل شيء بنفسها من حجز الصالات إلى طبع البوسترات وبطاقات الحفلات ووضع البرنامج والأشراف على طبعه وتوزيعه والى طبع البوسترات وبطاقات الحفلات ووضع البرنامج والإشراف على طبعه وتوزيعه وكذلك اختيار الموسيقيين والعاملين في تنظيم الحفل فتظهر موهبتها الإدارية كسيدة أعمال ناجحة قادرة على اتخاذ القرار بعيداعن والدها.

وبعد عودتها في أغسطس عام ١٨٣٩

مع أطفالها الذين تحملوا بعدها عنهم

يتقدم شومان وكلارا بطلب جديد للسماح لهما بالزواج ويحصلان على الموافقة بعد سنة حيث يتزوج المحبان في الأول من سبتمبر عام ١٨٤٠ بعد أن باءت جهود الأب بالفشل في منع هذا الزواج حيث لم تر المحكمة ضيرا في كون كلارا تعمل وتساهم في نفقات البيت الزوجي وهي الحجة التي كان والدها يسوقها لمنع الزواج. ويستمر الزواج لمدة ستة عشر عاما تنجب خلالها كلارا ثمانية أطفال تتولى هي النصيب الأكبر في تربيتهم والسهر على راحتهم. في السنوات الأولى بعد الزواج يطالبها روبرت بالابتعاد عن الموسيقى وهو مطلب ما كان لهذه الفنانة الكبيرة أن تلبيه وتجلى ذلك عام ١٨٤٢ حين سافرت إلى شمال ألمانيا ومن هناك إلى كوبنهاغن لإحياء حفلات موسيقية تلتها عام ١٨٤٤ رحلة إلى روسيا مع روبرت الذي كان يعاني من دوره كمرافق وزوج لفنانة مرموقة ومشهورة مثل كلارا.

في نهاية العام نفسه ينتقل الزوجان للعيش في مدينة دريسدن، وفي عام ١٨٥٠ ينتقلان إلى مدينة دسلدورف حيث يلتحق روبرت شومان بعمله مديرا لمعهد موسيقي. غير أن الحظ لم يكن إلى جانب شومان فقد ازدادت مشاكله الصحية والنفسية، وبعد سفرة فنية ناجحة للزوجين إلى هولندا يدخل روبرت مصحة الأمراض العقلية قرب مدينة بون في مارس عام ١٨٥٤، وفي خريف العام نفسه تستأنف كلارا نشاطها الفني. أما زوجها سيئ الطالع فلا تراه إلا قبل يومين من وفاته في السابع والعشرين من يوليو من عام ١٨٥٦.

اربعون عاما تقضيها الأرملة كلارا شومان، بعد ذلك بلا كلل تخدم فيها رسالتها كفنانة متميزة وتعيل عائلتها بمفردها. تسافر إلى إنجلترا تسع عشرة مرة وإلى باريس وفيينا وهولندا وبلجيكا. ومرة أخرى بعد مرور عشرين عاما على سفرتها الأولى، تسافر إلى روسيا. ثم للمرة الأولى إلى إيطاليا عام ١٨٨٢. كل ألمانيا كانت محطات تعزف فيها أيضا موسيقى روبرت شومان وتخلد ذكراه وعمله مثلما عزفت لبراهمز وغيره من عمالقة الموسيقى. في عام ١٨٧٣ تنتقل إلى برلين ثم إلى فرانكفورت على نهر الماين. ضربات القدر لم ترحم هذه المرأة فلقد فقدت اثنين من أبنائها، هي نفسها كانت تصارع الروماتيزم الذي كان يعيقها بين الحين والآخر عن العزف وتضطر للتوقف عن تقديم الحفلات في عام ١٨٩١ عندما أحيت كلارا آخر حفلة موسيقية قبل خمس سنوات من رحيلها في العشرين من مايو عام ١٨٩٦.

ألمانيا خلدت هذه المرأة الفنانة وكرمتها حين اختارت وجهها من لوحة رسمها لها الفنان أندرياس شتاوب عام ١٨٣٨ لتزين ورقة النقد من فئة مائة مارك ألماني لتقول للعالم إن كلارا وفنها خالدان.

كلارا المرأة والفنانة والزوجة والأم وسيدة الأعمال كانت في كل المواقف تعرف ما تريد وتختار الطريق وتسير فيه.

السؤال الذي يدور الآن في الأذهان: ترى هل سيحمل اليورو القادم صورة كلارا شومان بعد أن يكون عصر المارك الألماني قد انقضى؟

انطلاقًا من التواصل الثقافي العربي، وضمن احتفالات الكويت باختيارها عاصمة للثقافة العربية 2001، احتضنت الكويت أنشطة وفعاليات الأسبوع الثقافي الأردني، الذي تخلله العديد من الأنشطة الثقافية والفنية. إنهم خمسة وثلاثون فنانا وفنانة آمنوا بفنونهم القديمة وفولكلورهم الشعبي، وحملوا على عاتقهم أمانة توصيله إلى العالم ضمن فعاليات الأسبوع الثقافي.
هم أعضاء الفرقة الوطنية الأردنية للفنون الشعبية التي قدمت عروضها في الكويت يومي ٤، ٥ سبتمبر الماضي على مسرح الدسمة.
جاؤوا من واحدة من أقدم بقاع الأرض التي دبت فيها الحياة، طلوا على بدايات التاريخ القديم، فتحوا نافذة على العالم الحديث، تلمسوا حجارة المدن وتضاريس السهول ومرتفعات الجبال وملمس مياه البحر الميت.. تابعوا تعرجات النهر المقدس وآثار الأنبياء والرسل والصحابة، ووضعوا أيديهم على بداية الحضارة الإنسانية القديمة، فتفتحت عيونهم لترى هذا الموروث الحضاري والتراث الإنساني.

الكويت - تهاني مصطفى

شاركت الكويت احتفالاتها الثقافية

الفرقة الوطنية الأردنية للفنون الشعبية.. رقصات فولكلورية تستحضر الموروث الحضاري

أزياء منتقاه من تصميم التراث الشعبي الأردني

اثنتا عشرة رقصة قدمتها الفرقة الوطنية الأردنية للفنون الشعبية، على مدار سبعين دقيقة، اختصرت المسافات واستحضرت الزمن الماضي بشموخه وحضوره وإنسانيته، ووضعتنا في قلب هذا الزمن الذي سكن أرواحنا وحولنا إلى واحة من العشق الصوفي لينبوع الأساطير التي سكنت حاضرات العالم، ولتلك المدن التي استحضروا منها رقصاتهم. من المدن الجبلية وأشجار الكروم والتلال المطلة على القدس الشريف.. من السهول الشرقية التي ملأت خزائن الإمبراطوريات القديمة بالقمح.. من حافة الصحراء المقصبة بالرمال الذهبية التي كانت طريقًا للقوافل التجارية القديمة، ثم كانت بوابة للفتح الإسلامي لبلاد الشام.. من الطريق الملوكي الذي سلكه الرومان والغزاة.. من وسط القلاع التاريخية والقصور الصحراوية التي بناها الخلفاء نقلتنا الفرقة برقصاتها وأزيائها وموسيقاها من حقبة إلى أخرى، ومن الشمال إلى الجنوب، بتراثها وفنونها الشعبية القديمة.

قدمت الفرقة برنامجا حافلا اشتمل على اثنتي عشرة رقصة شعبية، منها رقصتان فولكلوريتان هما رقصة (الغرابيل- طل النشامة) واستعراض فولكلوري بدوي هو (هبة هبوبا)، وثلاث رقصات تعبيرية هي(المهابيش- الخيالة- باقة من أغاني التراث) بالإضافة إلى الدبكة المعانية التي تمثل جنوب الأردن، ودبكة أخرى من الشمال، وختموا برنامجهم بتحية على أنغام باقة متنوعة من الأغاني التراثية.

تأسست الفرقة الوطنية الأردنية الشعبية في عام ١٩٩٦، وهي تابعة لوزارة الثقافة التي تشرف على إدارتها وتمولها وتنظم شؤونها، وكان الغرض من إنشائها هو إبراز التراث والفولكلور الأردني الوطني على المستويين العربي والعالمي، انطلاقا من الإيمان بأن الرقص الشعبي هو التعبير المستمر عن مسيرة الأمة الثقافية والتاريخية.
لذا فقد حرصت وزارة الثقافة على تطوير الفرقة من خلال توفير الكوادر المؤهلة للإشراف عليها إداريًا وفنيًا واستقطاب الكفاءات المتخصصة في شؤون التراث والفنون الشعبية إلى أن وصلت إلى هذا المستوى الراقي.

> "أنشأت وزارة الثقافة الأردنية الفرقة عام ١٩٩٦، بغرض إبراز التراث والفولكلور الوطني على المستويين العربي والعالمي، انطلاقًا من الإيمان بأن الرقص الشعبي هو التعبير المستمر عن مسيرة الأمة الثقافية والتاريخية"

من الأهداف التي أنشئت الفرقة من أجلها إحياء التراث الشعبي وتفعيله، والمساهمة في تطوير الأشكال التراثية والفولكلورية بما يعكس تطور الأردن الحضاري والإنساني، وتقديم التراث الوطني والفولكلور وتأكيده في كل المناسبات، وتفعيل التراث الموسيقي والغنائي الأردني وتقديمه من خلال الدبكات الشعبية والسحجات بمختلف أشكالها ومقتطفاتها، من مثل طقوس الأعراس الشعبية، والدراسات الشعبية المكتوبة والمحكية، والرقص التعبيري.
ومن أهداف الفرقة المهمة أيضًا توظيف الفنون الشعبية والرقص الشعائري والدراما والحكايات الشعبية والتاريخية وتقديمها من خلال الاستعراضات التعبيرية بما يخدم التراث ويؤكد المضمون ويطور أشكال التعامل مع هذا الموروث، فضلا عن تقديم أشكال جديدة من الرقص تتلاءم مع التطوير الحادث في المقطوعات الموسيقية التراثية أو الغنائية وتوزيعها، حيث تعتمد الفرقة على الآلات الشرقية في موسيقى رقصاتها، فهي تعتمد اعتمادًا رئيساً على الكمان والعود والدفوف وآلات الإيقاع.
قامت الفرقة بتمثيل الأردن في العديد من المهرجانات والمناسبات الفنية مثل مشاركتها في جميع دورات مهرجان جرش للثقافة والفنون منذ عام ١٩٩٦ حتى الآن، كما شاركت في العام نفسه في مهرجان الإسماعيلية الدولي للفنون الشعبية، وفي مهرجان الخريف الدولي الذي أقيم بسلطنة عُمان عام ١٩٩٦، ومهرجان الثقافة المتعددة بمدينة تورينو بإيطاليا عام ١٩٩٧، ومهرجان قرطاج بتونس عام ١٩٩٨. وشاركت في فعاليات وأنشطة الأسبوع الثقافي الأردني في جمهورية الصين الشعبية الذي أقيم في شهر مايو الماضي، كما شاركت في مهرجانات محلية عدة في الأردن، منها مهرجان الأزرق الدولي، ومهرجان الحصاد، ومهرجان المسرح الدولي، ومهرجان الطفل، إضافة إلى العديد من المشاركات المحلية في المناسبات الوطنية المختلفة.
وتستخدم الفرقة في جميع عروضها أزياء منتقاة من تصميم التراث الشعبي الأردني الذي يمثل جميع المناطق من الشمال إلى الجنوب، وتوجد أزياء خاصة بالعديد من الرقصات، ولكن الملابس التي تتكرر في معظم الرقصات هي السروال الأسود مع الحذاء الأسود الطويل الذي يشبه حذاء الفرسان، وقميص أزرق اللون بالنسبة للراقصين الذين يضعون سكينا في خصورهم، أما الراقصات فيرتدين الملابس المزركشة والمزخرفة والمتداخلة الألوان التي يغلب عليها اللونان الأخضر والأحمر.

تعتبر البيئة الأردنية بيئة غنية ومتنوعة حيث تتمتع بالتراث الطبيعي الذي يجمع بين البادية والريف، وتتعانق فيه الصحراء مع الحقول الخضراء، ومن التراث الشعبي الذي امتد عبر سنوات طويلة قدمت الفرقة ست رقصات تعبر عن تراث البادية والصحراء، الأولى بعنوان «المهباش» وهي أداة كانت تستخدم لمناداة الضيف، ويستدل بضوئها على التائه في الصحراء.
الرقصة الثانية «دبكة» يختص بها جنوب الأردن، والثالثة بعنوان «طل

النشامة» التي تعبر عن قدرة الشاب في البادية والريف على حمل السلاح وركوب الخيل، والرابعة بعنوان «هبه هبوبا» من تراث البادية الأردنية، والخامسة بعنوان «ريفية» وهي رقصة تعبيرية تراثية، والسادسة بعنوان «رقصة الخيالة» التي تستوحي حركتها من حركات الخيل.

وتوجد في الأردن العديد من المدن التي تنتمي إلى تراث البادية والصحراء مثل مدينة «البتراء» تلك المدينة المحفورة في الصخور، التي أقامها الأنباط العرب قبل أكثر من ألفي عام، وظلت شاهدة على المعجزة البشرية التي تخرج المدن من بطون الجبال، يعرفها زائروها باسم المدينة الوردية نسبة إلى لون الصخور التي شكلت بناءها الفريد، وهي مدينة أشبه بالقلعة، وتقع على بعد ٢٦٢ كيلو متراً من الجنوب من عمّان، ولا تزال تحمل طابع البداوة حتى الآن، ويمتطي زائرها ظهور الخيول والجمال، ليدخل المدينة في رحلة سير على القدمين، أو ممتطياً صهوة جواد، أو راكباً عربة تجرها الخيول.

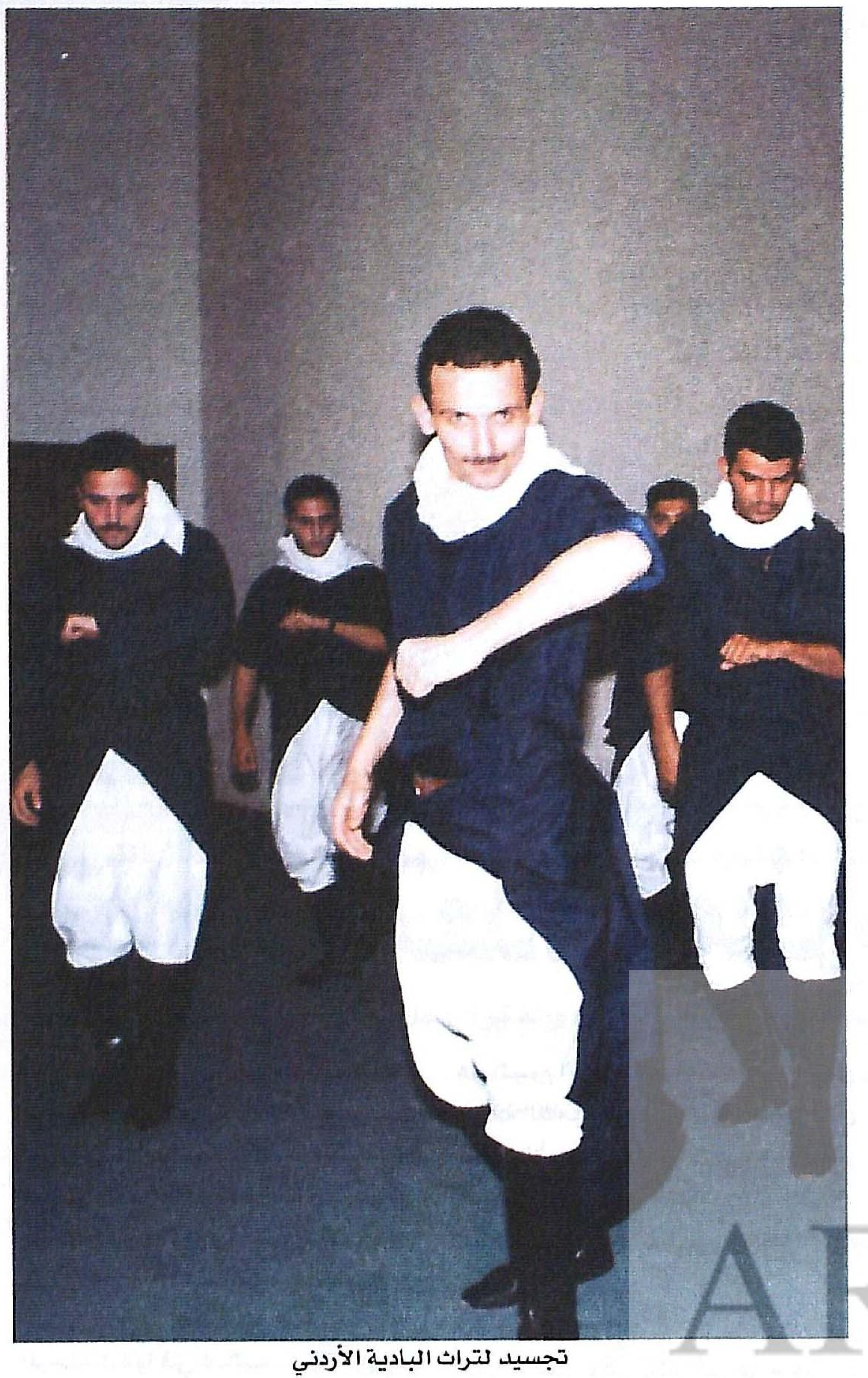
كما قدمت الفرقة رقصة صحراوية بعدية السيوف على أنغام الدفوف السريعة المتلاحقة التي تنتمي إلى تراث الصحراء، ويوجد العديد من المدن التي تنتمي إلى الصحراء والريف، مثل «وادي رم» الذي يسمى وادي القمر نظراً لتشابه تضاريسه مع تضاريس القمر، ويوجد به العديد من الجبال الشاهقة التي تنتصب في المنطقة

"البيئة الأردنية غنية ومتنوعة، تتمتع بالتراث الطبيعي الذي يجمع بين البادية والريف، وتتعانق فيها الصحراء مع الحقول الخضراء، لذلك تستخدم الفرقة أزياء منتقاة من التراث الشعبي تمثل جميع المناطق الأردنية"

فتلمس من خلالها صفاء الطبيعة في الصحراء العربية وفي ارتفاعات جبالها الشامخة.

كما يوجد في الأردن العديد من المعالم الصحراوية التي تجسد الحضارات السالفة مثل القصور والقلاع والأبراج والحمامات القديمة مثل قصور البادية التي تضم معالم يتمثل فيها التاريخ بكل تفاصيله مثل «قصر عمرة الأموي» القابع في قلب الصحراء و«قصر الخرانة» الذي يعتبر من أهم الآثار الأموية، ويقع على بعد ٦٥ كيلو متراً شرق عمّان. ولأن الأردن كانت باب الفتوحات الإسلامية، ودارت عليها العديد من المعارك التاريخية الكبرى، من أهمها «معركة مؤتة»، و«اليرموك»، لذلك كان من الطبيعي أن تقدم الفرقة «رقصة العاديات» وهي رقصة تعبيرية تعبر عن الرجولة والفروسية التي يتمتع بها الرجال في هذه المناطق، ورقصة «النشامة» التي تعبر عن قدرة الشاب في البادية والريف على حمل السلاح وركوب الخيل.

ومن التراث الريفي قدمت الفرقة رقصة «الغرابيل» حيث تتم عملية الغربلة.


تجسيد لتراث البادية الأردني

كان برنامج الفرقة ثرياً ومتنوعاً قدر تنوع الأماكن التي تستمد منها تلك الرقصات، وكان أهم ما يميزه الإصرار على استخدام الآلات الموسيقية الشرقية، العود والكمان والدفوف والإيقاع في كل الرقصات، مع استخدام الطرب العربي المعبر عن كل رقصة في خلفية الاستعراض، الذي قدمه عشرة راقصين وراقصات على مدار سبعين دقيقة.

لكن عاب تلك الرقصات فقرها الواضح في الملابس فطوال العرض لم يبدل الراقصون ملابسهم، بينما اكتفت الراقصات بتبديلها مرة واحدة، وكانت قريبة الشبه من الملابس التي استخدمنها في الرقصات السابقة، فضلاً عن قصر الرقصة من حيث الزمن فمتوسط زمن الرقصة كان حوالي خمس دقائق، هذه السرعة في تنفيذ الرقصات مع استمرار ثبات الملابس في كل الرقصات، خلق نوعاً من الرتابة في التلقي، فلم نستطع التفرقة بين عدد من الرقصات، وتساءلنا هل تنتمي تلك الرقصات إلى تراث البادية أم الصحراء، الشمال أم الجنوب، لأن كل جزء فيها له خصوصيته وسماته المتفردة في الحركة والغناء والملابس، هذا التداخل لم يكن في صالح تمييز فنون وفولكلور كل منطقة.

خصوصية وسمات متفردة في الحركة والغناء والملابس

ومن المعروف أن عروض الفرقة الوطنية الأردنية أقيمت خلال الأسبوع الثقافي الأردني الذي أقيم في الكويت في الأول من سبتمبر واستمر حتى السابع من سبتمبر الماضي، وافتتحه عبدالهادي العجمي الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بالإنابة، ومحمد المنفي القرعان السفير الأردني لدى الكويت.

أكد العجمي في كلمته على أهمية مثل هذه الأسابيع الثقافية في مد جسور التواصل والتعاون الثقافي بين أبناء العروبة، فهي خطوة مهمة نحو تعميق معرفة المبدعين العرب بعضهم ببعض على المستوى الفردي والجماعي، في سعيهم نحو قيادة مجتمعاتهم نحو الأفضل والأجمل والأسمى.

وأضاف قائلا «نحن نؤمن بأن النشاطات الثقافية والفنية المتبادلة بين الدول العربية لها دور مهم في ترسيخ علاقات الإخوة، وتقريب الأفكار والرؤى المشتركة، وفتح الباب أمام تقارب العقول العربية التي طالما فرقت السياسة بينها، وتكفي نظرة سريعة إلى برنامج الأسبوع الثقافي الأردني لكي يدرك المرء تنوع وثراء فعالياته، الأمر الذي يعكس بجلاء مدى التطور الذي حققته الحركة الثقافية والفنية الأردنية.

وفي كلمته أكد السفير الأردني في الكويت «محمد القرعان» أهمية التواصل الثقافي بين الأشقاء وقال: «يسعدنا أن يكون لفعاليات الثقافة العربية حضورها الدائم، لأنها أداة رئيسة من أدوات التواصل العربي والتقارب بين المثقفين العرب، تتيح لهم الفرصة لتبادل وجهات النظر حول المواضيع الثقافية والفنية ونتاجها المتواصل، كما تتيح للمثقفين العرب فرصة تبادل الخبرات فيما بينهم وإغناء ثقافتنا العربية، وتضيف إليها ما يستجد من نتاج حضاري وإنساني متواصل، ونحن في الأردن نتطلع إلى مثل هذه المشاركة كحلقة في سلسلة من حلقات التعاون والتبادل الثقافي المستمر بين البلدين، لما تشكله الكويت من مكانة ثقافية وفنية مهمة على خارطة الوطن العربي

خلافا للدراما التلفزيونية المصرية، نشأت الدراما السورية وتطورت خارج تجربة سينمائية مهمة وعريقة، فنجومها - من مخرجين وممثلين وفنيين - جاءوا من تجارب مسرحية وإذاعية، لم تكتسب خبرة ذات قيمة من فن السينما، فن الصورة بامتياز. فبداية البث التلفزيوني السوري عام ١٩٦٠ مع مصر في زمن الوحدة، هو أيضا بداية البحث السوري الحثيث عن جذب الخبرات ومراكمتها. إنها بداية من نقطة الصفر - تقريبا - ولأنها كذلك فقد شهدت صعوبة أي بدايات مشابهة وضآلة الإنجاز الإبداعي فيها، خصوصا أن تلك الأيام، عرفت قلة الإمكانات التقنية التلفزيونية لا في سورية وحدها، بل في العالم أجمع.

راسم المدهون - سورية

الدراما السورية.. اتجاهات متعددة ومخرجون يمارسون التجريب

الجديّة هي الصفة الأبرز للدراما السورية

يمكن الإشارة في هذا السياق، إلى «بدائية» الإبداع الدرامي التلفزيوني بتذكر أن تمثيليات تلك المرحلة كانت دون مونتاج، مما يعني إعادة التصوير من بدايته عند وقوع أي خطأ، مهما كان صغيرا أو هامشيا، وهي معضلة كبرى أمكن تجاوزها بعد ذلك. مخرجو تلك المرحلة كانوا في غالبيتهم هواة لم يتخرجوا من معاهد فنية ولم يحصلوا على دراسات أكاديمية بالمطلق، وجرى إلحاقهم فيما بعد بدورات دراسية وتدريبية سريعة وعاجلة، فعادوا إلى الساحة الفنية وقد امتلكوا قليلا من المعرفة والخبرة، بهذا الفن الذي بدأ يملأ الدنيا ويشغل الناس، مع تعاظم دور التلفزيون عموما، ودخوله باطراد إلى كل البيوت.

المحطة الأبرز في تطور الدراما التلفزيونية السورية، هي دون شك عودة عدد من دارسي الإخراج السينمائي من بعثاتهم الدراسية في مختلف بلاد العالم، وعلى الأخص من معهد السينما في موسكو والتحاق بعضهم بالعمل في التلفزيون العربي السوري، وهي محطة غيرت كثيرا من واقع وأساليب العمل التي سادت قبلها.

عن مرحلة البدايات يقول المخرج المخضرم غسان جبري: «كانت البداية الأولى على يد المرحوم سليم قطايا الذي عاجله الموت وفارقنا في ٢٣ يوليو ١٩٦٣، وكان بين يديه المسلسل السوري الأول الذي حمل اسم (ساعي البريد)، ثم جاء دورنا، المرحوم شكيب غنام، علاء الدين كوكش ورياض ديار بكرلي وأنا. كانت الإمكانات متواضعة والعمل ضمن الأستديو، والأدوات السينمائية المستعملة صامتة، وأجهزة التسجيل المرئي بدائية، وكان أي خطأ معناه أن نعيد الموضوع من أوله. كنا ننجز التمثيلية في ثلاثة أيام، في اليوم الأول التدريبات، وفي الثاني بروفة الكاميرات وفي الثالث نصور. وفي بعض الأحيان ينشغل الأستديو فنضطر إلى إخراج العمل الدرامي على الهواء مباشرة. وقد مررت شخصيا بهذه التجربة أكثر من مرة».

أما المخرج المعروف هيثم حقي، الذي درس الإخراج السينمائي في موسكو، وسبق أن أخرج أفلاما سينمائية فيقول عن الجيل الأول من المخرجين أمثال سليم قطايا، سهيل الصغير، غسان جبري وعلاء الدين كوكش، إنهم «استطاعوا أن يقدموا مواضيع مهمة»، لكنها - يضيف حقي - برغم جرأة موضوعها وأهمية الممثل فيها «كانت على صعيد الشكل ضعيفة نسبيا، فكانت بشكل عام مصورة، على الرغم من محاولات علاء الدين كوكش كسر هذا الشكل الفني في (أسعد الوراق)».

> بعد عودة عدد من دارسي الإخراج السينمائي من بعثاتهم الدراسية، والتحاق بعضهم بالعمل في التلفزيون، بدأت مرحلة جديدة في تاريخ الدراما السورية

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الصفة الأبرز، التي حملتها الدراما التلفزيونية السورية منذ بدايتها الأولى هي الجدية، كونها دراما اهتمت بشكل ملحوظ بالتعبير عن قضايا اجتماعية وإنسانية تهم قطاعات واسعة من قطاعات المجتمع، ساعدها في ذلك تحررَها - في مرحلة البدايات - من هموم التسويق، كونها كانت دراما محلية، ينتجها قطاع عام محلي، ليستهلكها بنفسه، غير مضطرة لمجاراة شروط أسواق أخرى، سواء كانت عربية أم غير عربية. هذه الصورة الأولى للدراما التلفزيونية السورية تبدو شديدة البعد عما تعيشه هذه الدراما اليوم، بعد فورة الإنتاج السوري (بشقيه العام والخاص)، وبعد نجاح الأعمال السورية في حجز مكانها الخاص في المحطات التلفزيونية العربية وبالذات منذ انتشار البث الفضائي بفائدتيه، الأولى المتعلقة بوفرة الساعات الطويلة من الإرسال وما تفرضه من تنويع طال الأعمال السورية، ثم الفائدة الثانية المهمة والمحورية، ونعني تمكين المشاهد العربي من كسر حاجز اللهجة السورية التي باتت بفضل البث الفضائي مفهومة ومرغوبة. هي إذن مرحلة جديدة بكل ما في الكلمة من معنى، حيث انعكست في كم ضخم من الأعمال التي ينتجها التلفزيون الرسمي والقطاع الخاص، والتي توسعت معها خارطة فناني هذه الدراما، خصوصا منذ تأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية، توسعا لم تعد فيه الساحة وقفا على عدد ضئيل من الممثلين الذين كانوا يحتكرون الأدوار، بغض النظر عن ملاءمتهم لتلك الأدوار، خصوصا الأدوار النسائية التي كنا نرى خلالها ممثلات على أبواب الخمسين يلعبن أدوار طالبات جامعيات في العشرينيات من أعمارهن. المساحة الجديدة وفرت وجوها أكثر، وفتحت أمام المخرجين مجالات أكبر للاختيار من خلال طيف واسع من الوجوه الجديدة.

ومع فورة الإنتاج الدرامي السوري، أمكن الحديث عن اتجاهات فنية وفكرية، حيث أخذت خارطة المخرجين تتسع، فأمكن ملاحظة ثلاثة اتجاهات:

الأول: المخرجون الروّاد، أو من لا يزال منهم مستمرا في العمل وأبرزهم علاء الدين كوكش، وغسان جبري.

الثاني: مخرجو الاتجاه الواقعي فنيا وفكريا، ومن أبرز وجوهه هيثم حقي، والمخرج الشاب حاتم علي.

الثالث: مخرجي ما بات يعرف باسم «الفانتازيا» وعلى رأسه نجدت إسماعيل أنزور وبعض مخرجي الاتجاهات الأخرى الذين تأثروا به ووقعوا في خطيئة تقليده، فلا هم حافظوا على توجهاتهم الأصلية، ولا هم تمكنوا من تكوين ملامح خاصة بهم في موجة الفانتازيا، ومنهم مأمون البني، باسل الخطيب، وغيرهم.

وإن كنا نتحدث عن اتجاهات ثلاثة راهنة في الدراما التلفزيونية السورية، فإن ما يعنينا ويفرض أهميته هو دون شك الاتجاه الثاني، الذي يمثله كل من هيثم حقي، وحاتم علي بالنظر إلى تقليدية الاتجاه الأول، ووقوع الاتجاه في خانة «الموضة» الفنية التي سطعت بسرعة وخبت في سرعة كذلك.

الاتجاه الثاني أفاد إلى حد بعيد من رؤية ثقافية - فنية تقوم في درجة أساس على أهمية الصور في التلفزيون، وضرورة الارتقاء بها لإخراج الدراما التلفزيونية من مساحة الإذاعة المصورة، وهي مسألة دفعت هيثم حقي مثلا إلى أن يخوض معارك فنية طويلة من أجل الدفاع عن اللغة السينمائية في العمل التلفزيوني، وهي معارك لم تكن ساحتها وقفا على النقاش النظري، بل تحققت - أساسا -

المخرج هيثم حقي خلال العمل

في الممارسة الإبداعية، عبر سلسلة من الأعمال الدرامية التلفزيونية التي حققها حقي خلال الربع القرن الفائت، والتي شكلت في معظمها علامات بارزة في تاريخ الدراما التلفزيونية السورية والعربية على حد سواء، ومنها «صور اجتماعية»، هجرة القلوب إلى القلوب، «خان الحرير» بجزئيه، «الثريا»، «سيرة آل الجلالي» و «الأيام المتمردة»، وكذلك أعمال حاتم علي ومنها «الفصول الأربعة» و «سيرة الزير سالم» وغيرها.

أعمال هيثم حقي التلفزيونية اهتمت عموما بالهموم الاجتماعية والسياسية، وتناول عدد منها جوانب مهمة ومصيرية من التاريخ السوري الحديث، ففي «هجرة القلوب إلى القلوب» قدم حقي مقاربة فنية ناجحة لمشاكل الريف، وخصوصا مشكلة الماء في سياق دراما كتبها الروائي عبدالنبي حجازي وأدار خلالها المخرج مجموعات كبيرة من الممثلين السوريين، فوجد العمل نجاحا جماهيريا لافتا عند عرضه، واعتبره النقاد ولا يزالون، محطة رئيسة في مسيرة الدراما السورية. أما في «خان الحرير» بجزئيه فقد تصدى حقي لمسألة الوحدة السورية - المصرية منذ إرهاصاتها الأولى منتصف الخمسينيات وحتى لحظة الانفصال عام ١٩٦١. وفي هذا العمل حقق هيثم حقي أبرز أعماله الدرامية، إذ تمكن بنجاح من مزج الحقائق السياسية الكبرى بالحياة الاجتماعية والعاطفية للناس، وقدم بانوراما السوق والمجتمع الصناعي في مدينة حلب في سباقات فنية لم تضح بالفنية على مذبح المضمون النبيل، بل على العكس من ذلك امتاز «خان الحرير» بصعود الصورة فيه إلى مقام أعلى لم تحققه أي تجربة تلفزيونية من قبل، ولم يحققه مخرج بعد ذلك، سوى حقي ذاته في عمله الآخر «الثريا» والذي أنجز وعرض بين جزئي «خان الحرير»، ولاقى بدوره مشاهدة جماهيرية كثيفة، خصوصا أنه عالج محطة الافتراق العربي - العثماني، وما رافق هذه المحطة واستتبعها من حوارات النهضة وأسئلتها المصيرية.

المخرج حاتم علي

التاريخ نفسه - ولكن هذه المرّة في جانبه بالكفاح ضد المستعمر الفرنسي ثم الاستقلال والانقلابات العسكرية - كان موضوع عمل هيثم حقي «الأيام المتمردة»، والذي كتبه أيضا عبدالنبي حجازي. أما خارج سورية فقد حقق هيثم حقي عملا مهما عن الحرب الأهلية اللبنانية هو «رماد وملح» الذي كتبه الشاعر اللبناني جوزيف حرب ولعب أدواره نخبة من أبرز الممثلين اللبنانيين ومنهم نضال الأشقر، أنطوان كرباج، عماد فريد، عماد شلق، مي صايغ وغيرهم.

حاتم علي قدم مجموعة من تمثيليات السهرة المختلفة شكلا ومضمونا، عما هو سائد في الساحة الفنية، وأحب الجمهور عمله الدرامي في المسلسلات التي أخرجها ومنها «مرايا» لمرتين مع الفنان ياسر العظمة، ثم مسلسله الأهم «الفصول الأربعة» الذي قدم سلسلة من القصص المستقلة، قبل أن يقدم في رمضان الفائت مسلسله الجميل «سيرة الزير سالم» الذي كتبه للتلفزيون الشاعر ممدوح عدوان. حاتم علي، هو الإضافة النوعية الجديدة في ساحة الدراما السورية، هو بالرغم من احترافه التمثيل، أثبت امتلاكه لمخيلة خصبة مبدعة، وضعته إلى جانب أهم المخرجين في سورية، خصوصا أن إبداعه الإخراجي يتنامى ويتصاعد مرة بعد مرة.

ثمة أعمال تلفزيونية سورية أخرى، جذبت اهتمام المشاهد السوري والعربي، ولكنها ظلت - غالبا - فردية ولم تشكل ظواهر فنية قابلة للتكرار ولعل أهمها أعمال فنان الكوميديا ياسر العظمة، «مرايا» الذي استمر عقدا ونصف العقد من السنوات، ثم نسخته الجديدة «حكايا»، والذي شكل افتراقا مميزا عبر سلسلة الأعمال الكوميدية السورية، التي لم ترق إلى مستوى فني معقول ؛ وراحت - في معظمه - عند حدود التهريج وتقصد الإضحاك.

نقول هذا ولا ننسى الإشارة إلى موجة أعمال «الفانتازيا التاريخية»، التي أثارت جدالات عاصفة بين الفنانين والنقاد، وحظيت في بداياتها بمتابعات جماهيرية كثيفة، سرعان ما انحسرت إلى حدود ضيقة، أعادت نقاش موضوعات الدراما التلفزيونية إلى مساراته الحقيقية فانصب الاهتمام من جديد على العلاقة الوثيقة بين الشكل والمضمون، أو - بحسب المتداول - بين الصورة ومضمونها، بعد أن طغى الحديث الاحادي عن الصورة إلى صعد أوشكت على تقديس الصورة كهدف في ذاتها، وهو ما أوقع كثيرا من الأعمال الفانتازية في مأزق الشكلانية، وأفقدها حيوية المعالجات الدرامية وإثارتها. الدراما التلفزيونية السورية عموما، درامة حيوية، منفتحة على التجريب، وتمتلك طاقات إبداعية كبيرة ومتنوعة، وهي مرشحة باستمرار لتجاوز ما تصل إليه، خصوصا انها تلتقي في منتصف الطريق مع قطاع عام داعم إنتاجيا، ومع قطاع خاص، يجد مصلحة له في تحقيق نتاجات متطورة، صارت جزءا من سوق الفيديو، في محطات البث التلفزيوني الأرضي والفضائي الشاسعة ◆

مسلسل «ليل المسافرين»

المسلسلات التلفزيونية بين «ثقافة الصورة» و«صورة الثقافة»

«ثقافة الصورة» المصطلح الجديد الذي يطلق الآن على معظم الأعمال الدرامية السورية، كتعبير عن توجهاتها الفنية والفكرية في إطار الفلسفة التي تتبناها تلك الأعمال التي تُسيد وتبرز الصورة على الحوار المنطوق، باعتبار أن المسلسلات عمل مرئي يُرى بالعين لكن تلقيه واستيعابه يكون بالعقل.

ومن هنا جاء التساؤل: هل يُغني سحر الصورة عن المعنى والفكر؟ وهل يمكن جمعهما معا؟ هنا آراء العديد من الفنانين السوريين حول هذه الإشكالية.

سمير رفعت - سورية

في فورتها الإنتاجية الأخيرة أطلقت الدراما السورية مصطلحا أرادت أن تعبر به عن إحدى الوظائف المنوطة بها كفن يعتمد الصورة كإحدى أولوياتها والمصطلح هو «ثقافة الصورة» لكن ألا يمكن أن يأتي العمل بـ «ثقافة الصورة» على حساب البناء والمضمون الفكريين للعمل الدرامي؟

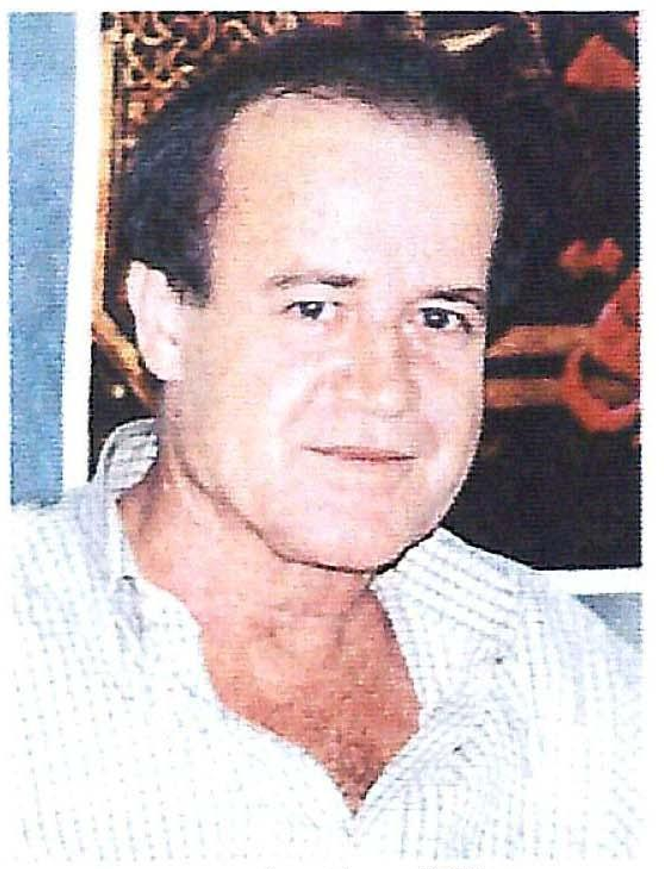
القاص والصحافي والسيناريست «حسن. م. يوسف» يقول: أعتقد مثل الصينيين القدماء أن صورة واحدة تعادل عشرة آلاف كلمة، لكن عشرة آلاف صورة لا تغني عن كلمة أحبك. دون الكلمة تبقى الصورة كيانا مغلقا على ذاته والأخرس يبقى ذا عاهة حتى ولو كان صمته من ذهب.

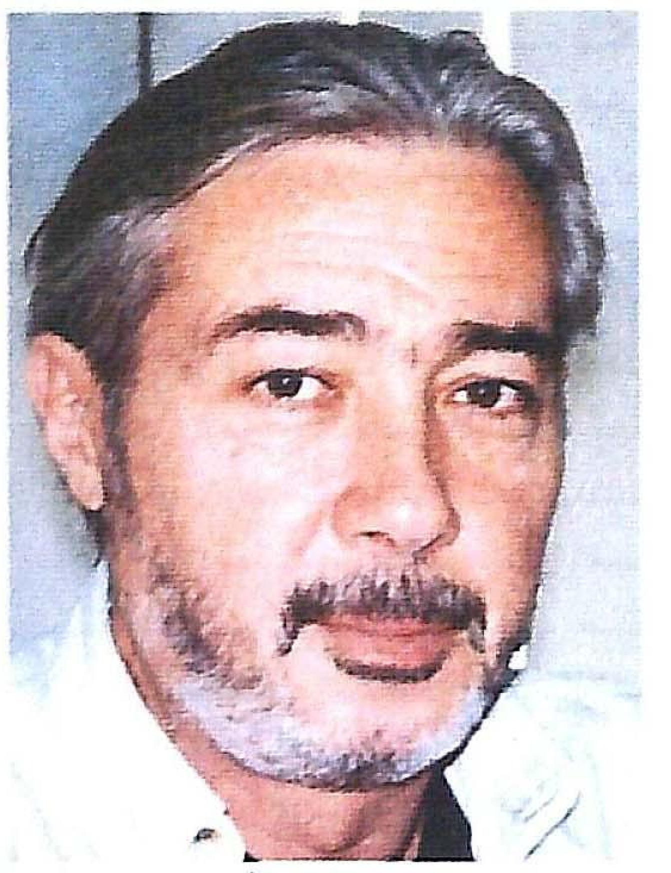
يقال إن العين تساهم بنسبة ثلاثة وتسعين في المئة من المعارف التي يكتسبها الإنسان، لذا أعتقد أن التعبير عن ثقافتنا الكلامية بالصورة من شأنه أن يغنيها لا ألا يلغيها. الآن في عصر انفجار وسائل الاتصال يزداد دور الصورة في التواصل والاتصال وأعتقد أننا بحاجة ماسة إلى فنانين موهوبين يعبرون بالصورة التي تقف اللغة حائلا بيننا وبينها. عندما ظهرت السينما قيل إنها ستقضي على المسرح وعندما جاء التلفزيون قيل إنه سيقضي على السينما والآن مع ظهور المحطات الفضائية بدأ الحديث عن خطر «ثقافة الصورة» على «صورة الثقافة». الخطر الحقيقي لا يكمن في انتشار ثقافة الصورة بل يكمن في الرداءة والإسفاف، ولا شك في أن بعض المحطات الفضائية تمارس سحر الصورة لتعزيز الرداءة وتعميم الإسفاف، الخطر لا يكمن في ثقافة الصورة بل في الصورة الخالية من الثقافة، الصورة التي تخاطب الغرائز بهدف إلغاء العقل وتعميم التفاهة، أما ثقافة الصورة الحقيقية فمن شأنها أن تكون نافذة مدهشة تطل من خلالها الثقافة العربية على الثقافة العالمية.

الروائي «خالد خليفة» يقول: أعتقد أن مصطلحي «ثقافة الصورة» و«صورة الثقافة» خاطئان ولا أساس لهما من الصحة، ولكن درجت العادة في الصحافة العربية والنقد العربي على تداول الكثير من المصطلحات الخاطئة، فلا توجد دراما جيدة دون صورةجيدة، ومضمون وبناء فكريين جيدين، فأسطورة الصورة التي تقول كل شيء دون ممثلين جيدين ونص جيد هي نوع من «الاستخفاف» فلا يكفي أن نصور جموعا وشخصيات مضطجعة أمام بحيرة كي نقول إننا نقدم دراما جيدة، كما لا يغفر لنا أن نقدم أهم الملامح الإنسانية بصورة بائسة وغير جيدة. إن العمل الفني الجماعي يحتاج إلى مجموعة محترفين ومبدعين.

أما الناقد «نجيب نصير» فيعتقد أننا الآن في عصر الصورة و لكن تراثنا يخلو من الصورة، وباعتبار أننا عشوائيون وغير منظمين، فالتأسيس لصورة يعني تزيين الكادر بارتجالات لونية تعتمد على الموضة والألوان التي تفرضها الشركات العالمية. إن آلية التلقي للفن هي آلية تعتمد على معطى واحد هو الصدق، فعندما يشعر المتلقي أمام ما يقدم إليه بأنه نوع من أنواع الكذب سيكون الإيصال فاشلا، فالعمل الفني يفتقر إلى مجموعة مقومات جيدة قبل وفي أثناء تنفيذه، واذا رأينا نتائج الصورة تحديدا فسنجد أن الصورة مزينة ومرتبة بطريقة ارتجالية وغير خاضعة لمعايير ثقافية اختصاصية عميقة، ونحصل في النهاية على صورة كاذبة تقف بمواجهة الصورة القادمة من الغرب والمدروسة من قبل مختصين ومهتمين من حيث حركتها وايحائها وألوانها، من هنا جاءت

الكاتب خالد خليفة


الكاتب هاني السعدي


المخرج نجدت أنزور

الصورة كأداة شديدة المعاصرة وضرورية للعمل المرئي، وكوسيلة للتغطية على ضعف الثقافة الاختصاصية والموسوعية للمهنة القائدة في العمل الفني، والدليل على ذلك بعد تسويق الإنتاج لأول عمل ذي صورة تزيينية، لحق هذا النوع من هب ودب من كتّاب ومخرجين، وباعتقادي أن الصورة أهم شيء في العمل المرئي ولكنها ليست كل شيء.

الناقدة «ديانا جبور» : تعلق أهمية كبيرة على صورة الثقافة وتقول: «ثقافة الصورة، مصطلح شديد الأهمية لأنه يحوي طرفي المعادلة، الثقافة والصورة وعندما ستكون هناك صورة جميلة، متقنة ونزيهة فهي الأقدر على أداء دور ثقافي وبالتالي تصبح للصورة هذه المهمة الجليلة، أما الثقافة فعلينا أن نتعاطى معها على أنها تطور الكائن في تعاطيه مع واقعه وتعميق فهمه له. فالثقافة لها شروط ولا يجب التورط في ترويج شعار مهم أريد به باطل، ويجب انتقاء الأعمال التي تستخدم هذا الشعار، وفي هذا الزمن على النخبة مهمة مصيرية وهي أن يكونوا واسطة بصرية للمقروء الذي يتم عبر التلفزيون.

«هاني السعدي» يقول: لا نستطيع أن نقول إن ما تطلقون عليه ثقافة الصورة هو همّ من يعمل في ميدان الإخراج أو هو الخوف الذي يعاني منه كتاب النصوص، خشية أن تسيطر الصورة على عين المتفرج فتخنق المضمون وتجعله أثرا بعد عين، فدائما الصورة وما تطرحه من معان متلازمين، ولم أسمع يوما عن صورة لا تعدو إلا صورة تُرى دون أن تقرأ حتى في التصوير الفوتوغرافي، المعنى يلازم الشكل، وربما هو أسلوب «نجدت أنزور» والذي طلع علينا اول ما طلع «في نهاية رجل شجاع والجوارح» هو الذي هيأ البعضَ ليفخروا بسنانيرهم علهم يصطادون ما يثير اللغط والضوضاء، وربما يكون «نجدت» نفسه قد ساعدهم ليصبحوا صيادين بسبب بعض تصريحاته التي وجدها البعض قاسية وينبغي الرد عليها متهمينه بالنرجسية والاستهتار بقدرات الآخرين، فبداوا ينبشون في أعماله ليخرجوا أخطاءه دون أن يلمسوا ولو من بعيد بعض موهبته وبراعته في انتقاء كوادره وتوظيفها دراميا.

وللعلم فإن الصورة وحدها قد تشدك في بعض اللقطات أو حتى في بعض المشاهد القصيرة لكنها لا تستطيع إبقاءك أمام الشاشة متفرجا حتى نهاية العمل، لهذا فعندما يتابع مسلسل ما من قبل غالبية المشاهدين فهو عمل جيد فلا يعتقد أن متفرجا واحدا يتابع ثلاثين حلقة ليتفرج على الصورة فقط.

صحيح أن الصورة والتشكيل باتا مهمين إلى درجة كبيرة في عصر السينما والتلفزيون الحالي، غير أنهما يحتاجان، لكي يؤثرا في المتلقي، إلى موضوع وفكرة وطرح، ودون أن ننسى أن بعض الأعمال تعتمد بشكل كبير على الحواريات دون أن يكلف مخرجوها أنفسهم عناء البحث عن لغة بصرية تتلاءم وموضوع العمل وهؤلاء من يطلق على أعمالهم الأعمال الإذاعية، إضافة إلى أن المهتمين بالصورة والتشكيل لن يستطيعوا تقديم المفيد أو المبهر إن لم يكن بين أيديهم موضوع تترجم من خلاله رؤيتهم البصرية. وبالطبع لا نستطيع أن ننكر أن بعض المخرجين تسرقهم الصورة أحيانا على حساب المضمون، لكن هذا يحدث في عشرة مشاهد على الأكثر من أصل الف مشهد فهل ننسف جهودهم في التسعمائة والتسعين مشهدا. أنا شخصيا أتمنى أن يقوم أحد النقاد بدراسة مشهد كامل من عمل دراسة عملية ليبين نقاط العنف أو القوة فيه، وليس كما اعتاد البعض أن يختصروا جهد المخرجين بعبارات مختزلة مثل عمل تافه، عمل سخيف عمل لا يجب أن يُشاهد... إلخ.

أخيرا لدينا مخرجون أكفاء قدموا أعمالا لا يستطيع أي مهاجم إنكارها عليهم، كما أن في مكتبتنا بعض الأعمال التي لا ترقى إلى جزء من تطلعاتنا ولا يجب أن يحمل المخرج وحده وزر سقوط عمل أو نجاحه. فالعمل الفني متكامل ينتهي بالمخرج لكنه يبدأ بالنص والممثلين والفنيين والجهة الإنتاجية التي تشكل مفتاح أي عمل درامي.

«بعض المحطات الفضائية تمارس سحر الصورة لتعزيز الرداءة وتعميم الإسفاف، فالخطر لا يكمن في ثقافة الصورة بل في الصورة الخالية من الثقافة، التي تخاطب الغرائز لتلغي العقل وتعمم التفاهة»

«هيثم حقي»: منذ بدء تداول مصطلح «لغة الصورة» ثم تعميمه بمصطلح (ثقافة الصورة) اعترضت على وصف العمل السينمائي والتلفزيوني، بجانب من جوانبه مهما كان مهما، فالصورة، أو لنقل الجانب التشكيلي والحركي من فننا، على أهميتها وأولويتها هي ليست كل أدوات التعبير في الفن السينمائي «والتلفزيوني» فأنا أفضل استخدام تعبير اللغة السينمائية الراقية، لأن اللغة السينمائية تحتوي كل الوسائل التي يتيحها هذا الفن وهي وسائل سمعية بصرية، وكلها تتطلب الارتفاع بـ «ثقافتها» أي بمستوى لغتها.

أما عن استخدام المصطلح كمبرر للضحالة الفكرية لبعض الأعمال، فقد أطلقت عليه ظاهرة الدراما كليب، وهي نوع من الأعمال تستمد من الفيديو كليب طريقته في جذب ا لمتفرج إلى الشاشة بلقطات متتابعة ليس مهما معناها لكنها تحاول إبهار المشاهد باللون والتقطيع وزوايا الكاميرا الغريبة، ويكون تأثيرها الجمالي منصبا أساسا لا على المعنى، بل على انتزاع الإعجاب بالصور المتحركة أمام المشاهد، وأحيانا بلفت نظره إلى القدرات التصويرية، وأحب ان أؤكد هنا كما أكدت مرارا أن هذا الوصف للأعمال وتسميتها بالدراما كليب ليس شتيمة كما يظن البعض. فهذا الاتجاه موجود في السينما وقد رأيناه موظفا بشكل فني في عمل مهم مثل روميو وجوليت لبازلورمان الذي حاز عنه ديكابريو جائزة أحسن ممثل في مهرجان برلين حتى قبل أن يمثل «التايتنك».

إن الجانب التشكيلي «الصورة» من العمل الدرامي التلفزيوني العربي بحاجة فعلا إلى ارتفاع بقيمته، وقد قمت منذ بداية عملي التلفزيوني بالتأكيد على الحاجة الملحة إلى رفع لغة العمل الدرامي التلفزيوني، وبالطبع فقد كنت اقصد الصورة والمونتاج وأماكن التصوير بالدرجة الأولى.

لكنني بعد ذلك وقفت ضد استخدام الدفاع عن ثقافة الصورة من أجل تبرير الضحالة الفكرية لبعض الأعمال. فكل استخدام لغوي لا ينبع من المعنى (وهو في عملنا التلفزيوني النص) يكون استخداما مجانيا، وعلى الرغم من أن الإبهار الشكلي الذي أرادته بعض الأعمال الدرامية السورية على حساب المعنى لفتت أنظار المتفرج العربي فإنه لم يستطع أن يلغي حقيقة فراغ المحتوى الذي جعلها أعمالا سطحية لا تدخل للعمق ولا تقدم المعرفة التي هي الجناح الأساسي الذي يحلق به فننا والذي لا ترتفع نتاجاته إلا بجناحيه: المتعة والمعرفة.

إن الشكل كما يقول إيزنشتين مضموني، وبالتالي فإن، أي صراع حول الشكل هو صراع حول المضمون وليس الشكل. إن الشكل ينطلق من المضمون هو البنية التي يتم فيها (تركيب المضمون) وهذا التركيب له معنى، بل إنه هو المعنى. إذن «التركيب» أو الشكل هو المضمون. وهكذا فإن الأشكال «المبهرة» دون تعمق، والإبهار الشكلي، هما في الحقيقة موقف من الفن يريد له أن يكون مسليا فقط ويلغي وظيفته المعرفية، وهو خيار لا ينسجم مع مصطلح يبدأ بكلمة ثقافة، إن هذا الخيار الشكلي هو خيار مضموني بمعنى أنه اختيار لأن تقول الأعمال (والأعمال مهما كانت سطحية فهي تقول شيئا) ما ليس مهما وما لا يبقى في الذاكرة ولا يوسع أفق المعرفة كما يفترض الفن الجيد.

إن الارتفاع بمستوى الصورة مطلوب في أعمالنا، وللدراما الشكلانية فضل في الاهتمام بهذا الجانب، لكن حين نتحدث عن الفن الحقيقي فلن تكفي الصور الملونة والتشكيلات المبهرة. هنا نحن نحتاج إلى الثقافة والمعرفة لتكون لغتنا السمعية البصرية أداة لإيصالهما إلى المتلقي بشكل ممتع.

من جانبه يقول «نجدت أنزور»: مهنتنا مهنة شكل، والشكل هو الأساس وعندما يقترن هذا الشكل بمضمون جيد، تصبح هذه المهنة فنا، وليس زينة. ما احاول إثباته هو اهمية اللغة البصرية، أنا أصور مسلسلا ولا أسجل تسجيلا إذاعيا.

لأن أهم أداة التصوير مسلسل هي الكاميرا، إذن أداة التعبير هي الكاميرا، مفهومي للعمل التلفزيوني مختلف عن مفهوم الآخرين، أنا أحاول أن أتعامل مع المهنة بأدواتها الحقيقية، أما البعض فيتعاملون معها بأدوات أخرى، ليس لها علاقة بأدواتها الحقيقية.

حين تدخل إلى معرض فن تشكيلي تتوقع أن ترى لوحات مرسومة باليد وحين ترى لوحة مصورة بالكاميرا ستقول إنها صورة فوتوغرافية؛ المسلسل العربي إذاعي، أما المسلسل الذي أصوره أنا فهو مسلسل تلفزيوني.. أحاول إيصال المعنى من خلال الصورة وغيري يحاول إيصاله من خلال الصوت، وهذا الصراع سيبقى قائما، إلى أن يصبح أسلوبي أكثر عمومية وشمولا كما يحدث، إن البعض أصبح يهتم بما أفعل ويحاول أن ينحو نحوي. لقد أصبحت أعمالي منهجا تكرّس وانتهى الموضوع وأصبح الجمهور هو الذي يطالب بذلك لذا فأي مخرج لن يعمل بهذا المنهج سيفشل.

الآراء السابقة تعبر جميعها عن أزمة نعيشها، وهي دخولنا عصر المرئيات وسط إعلام عالمي موجه ومدروس، ونحن ما نزال نعاني من مشاكل عميقة في عدم معرفة هذا العالم والطريقة المناسبة للدخول فيه ◆

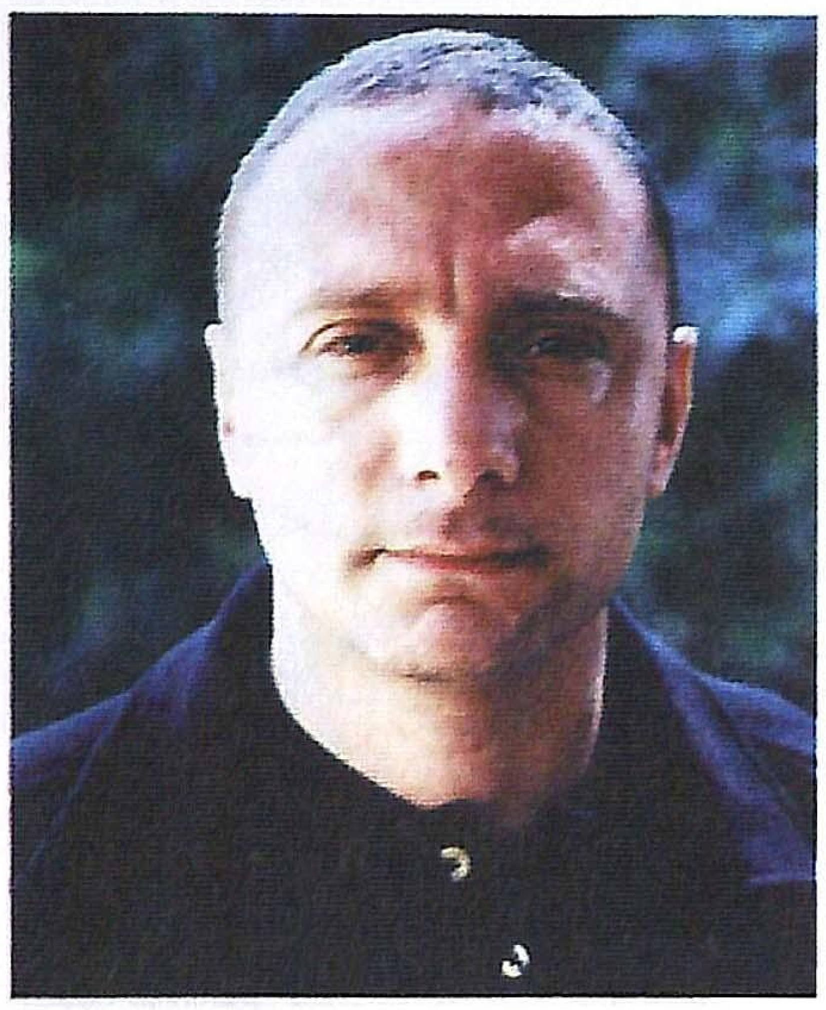
الكاتب حسني م. يوسف

الناقدة ديانا جبور

الكاتب نجيب نصير

عبر أعمال درامية عدة مميزة (أيام الغضب، هوى بحري، الطويبي، نساء صغيرات، وفيلم الرسالة الأخيرة)، احتل المخرج السوري باسل الخطيب مكانة رفيعة في ساحة الدراما السورية منتزعا من الجميع اعترافا بموهبته ورؤيته الفنية المختلفة. يعكف الخطيب الآن على إنجاز مسلسله الجديد «ذي قار» الذي صُوّر في الأردن ولاحقا في الهند. هناك في موقع التصوير التقيناه فكان الحوار التالي:

وفاء صبيح - سورية



المخرج باسل الخطيب:

الفن هو المهنة الأكثر إرهاقا في العالم

ماسبب إقدامك على إخراج «ذي قار»؟

أولا: لأنه ينتمي إلى مجموعة من الأعمال التاريخية التي تتلاءم وتتوافق مع رؤيتي، بما يجب أن يقدم في الدراما التلفزيونية من مواضيع تاريخية.

ثانيا: يحمل المسلسل بعنوانه الكثير من الدلالات تكفي عن أي شرح. لكن المشكلة الحقيقية في ألا يساء فهم هذا العنوان، لأننا إذا نظرنا لأبعاد ذي قار الحقيقية لوجدنا أنها أول معركة في تاريخ العرب جمعت شمل القبائل المتشرذمة، وحدتهم من أجل الدفاع عن أنبل وأهم قيم موجودة لديهم ألا وهي قيمة الشرف وعزة النفس. وذي قار هي محاولة لتسليط الضوء على مرحلة مشرقة في تاريخنا، إذ يكفينا أعمالا تقدم اللحظات القاتمة جدا، وهذه اللحظات كثيرة جدا، وأجد أنه من الواجب على الدراما السورية أن تسلط الضوء على المراحل المشرقة فلا تكون المقولة من خلال بعض الأعمال: «انظروا كم كنا سيئين، يجب ألا نكون هكذا ..»، على العكس يجب أن تكون المقولة: «انظروا إننا جيدون، ويجب أن نكون هكذا ..».

هل يمكننا القول إن «ذي قار» جاء ردا على بعض الأعمال التي ظهرت في شهر رمضان (كحرب البسوس) مثلا؟

لا يدخل أبدا في صلب مشروعي أن أرد على أي عمل أو أي شخص كان، فقد أقدمت على الشيء الذي أحب أن أقدمه في الأعمال التاريخية، وأؤكد أنني رجل منافسته الأساسية مع نفسه وليس مع الآخر، وهنا التحدي الحقيقي. أستيقظ كل يوم بإحساس أن يوم التصوير سيكون أهم من الذي سبقه، وآتي إلى الموقع بهذا الإحساس، فهو المحرض الرئيس لأعمل بدقة وإخلاص.

لماذا رفضت حرب البسوس وقبلت ذي قار إذن؟ وهل ستغير في مسار شخصياته؟

بعيدا عن رأيي في مسلسل حرب البسوس، الذي عرض علي إخراجه عندما كان أيمن زيدان مديرا لشركة الشام، منذ ثلاث سنوات واعتذرت عنه لسبب بسيط، هو أنني لم أجد ضرورة تدفعني لأن أقدم مسلسلا بهذه الضخامة عن أسوأ قصة ثأر في التاريخ العربي قاطبة. لقد رفضت كل الإمكانات الكبيرة التي قدمت لي لإخراجه. إنه مسلسل لا يتناسب مع ما أريد قوله في الدراما التلفزيونية. وبدأت بعده بإخراج مسلسل «الطويبي». إذ إن كل كاتب وكل مخرج يضع أمامه مهمة معينة ولا أتكلم هنا عن كل الكتاب وكل المخرجين لأن صيغة المشروع الفني بالنسبة للكثير من المخرجين تكاد تكون غير موجودة وأفكارا شبه غائبة بحيث يتحول المخرج إلى مجرد منفذ للنصوص ومن غير أن يدخل نفسه على النص ليرى إمكان تطويره.

وهل أدخلت نفسك في ذي قار لترى إمكان تطويره؟

نعم .. وذي قار عمل درامي له وجهان:

الوجه الأول: تاريخي موثق، الوجه الثاني: فني درامي.

لدينا حقائق تاريخية من حيث الأحداث، الأشخاص، والأسماء، لكن هناك مساحة لإضفاء الكثير من الأحداث والشخصيات الجانبية التي تؤدي العمل وتضيف له عناصر مهمة لا بد من وجودها كعناصر تشويق وجذب، فأي عمل مهما كانت رسالته عظيمة وأفكاره مهمة إن لم يقدم في إطار مشوق سيفقد تواصله مع المشاهد، وبالتالي ستضيع الرسالة.

وقد عملت بعض الجهد فالعمل أثار فضولي للعودة إلى قراءة المعلقات والشعر الجاهلي، لأستطيع من خلاله تخيل الجو العام، شكل المرأة مثلا التي وصفت بشعرها، إذ إن النساء كن يخرجن دون أن يضعن أي شيء يخفي شعرهن الأسود الطويل. فقد استشرت مجموعة من الأشخاص الذين يعرفون التاريخ، وأصبت بخيبة الأمل والإحباط لأن المراجع عن تلك الفترة من تاريخ العرب تكاد تكون ضئيلة جدا، ولم أجد كتابا يشبعني ويغني معرفتي، فاستفدت من كتاب «للأب لويس شيخو» إلى حد كبير، واستخلصت بعض الصور والمفاهيم عن تلك المرحلة، كما أن الكاتب جمال أبو حمدان كاتب نص جيد وعلى درجة كبيرة من الأهمية يعرف التاريخ جيدا ومشبع بدراسة التاريخ والأدب والشعر بالتالي كتب مادة موثقة ودقيقة.

وهل من وسائل التشويق في العمل إدخال خيوط درامية كالتطرق إلى مصير حياة بعض الشعراء (كالنابغة)؟

هي عناصر فيها ملامح معرفية وتنويرية، كم من الأشخاص لا يعرفون من هو النابغة الذبياني أو شخصية النعمان بن المنذر وابنته الشاعرة هند، وكلها شخصيات حقيقية. هي من شخصيات من التاريخ العربي كان لها دور مؤثر في الأدب والشعر. وما يثير دهشتي الآن حين نذكر اسم ذي قار أمام ثلة من الشباب يقفون أمام العنوان كأنهم يقفون أمام لغز!

بينما أذكر عندما كنا أطفالا أن اسم ذي قار كان له وقع قوي جدا في نفوسنا، فالدراما يجب أن تلعب دورا معرفيا تنويريا فيصبح بإمكان المشاهد الاطلاع بشكل أكبر على تاريخ كان بالنسبة له شبه غائم، وعناصر التشويق تأتي من خلال مجريات الأحداث المفاجئة والصورة ... الخ.

إلى أي حد تتدخل شركة الإنتاج في اختيارك للممثلين؟

أنا من المخرجين الذين لا يفرض عليهم شيء، فمنذ عملي الأول لدي شروطي في اختيار الممثلين تحديدا، لأن الممثل هو أحد العناصر التي لا أقبل فيها المساومة.

لماذا نورمان أسعد مرافقة لكل أعمالك؟ وماذا عن ثنائي المخرج والممثل؟

الفنانة نورمان صديقة عزيزة وغالية، تجمعنا صداقة وعشرة عمر، أحبها كإنسانة أولا، وكفنانة ثانيا، وأنا متأكد أنها بهذه المرحلة من حياتها ستتعذب عندما ستعمل مع مخرجين آخرين، لأن لها مزاجا خاصا، ومن لا يستطيع فهم هذا المزاج وخاصيتها فلن يستطيع أن يعمل معها، إذ إن كل ممثل عندما يبدأ التصوير من المفترض أن يعزل نفسه عما حوله ويدخل صلب المشهد ثم ينفصل عنه، لكن نورمان لديها قدرة استثنائية على فعل ذلك، ولديها الإمكان أن تلغي كل شيء حولها. وفجأة من لا شيء تعطي حالة، وقد يتطلب تحقيقها عشرات البروفات من بعض الممثلين.

لقطة من مسلسل «ذي قار»

هل أنت مع ربط مفهوم الضخامة الإنتاجية بالعمل التاريخي؟

للأسف لقد ارتبط المفهوم الإنتاجي الضخم بالأعمال التاريخية، وهو أمر غير صحيح. لكن الأعمال التاريخية تحظى بموازنات ضخمة في حين أن الأعمال المعاصرة ينظر على أنها غير مهمة وخفيفة. ولم يتوافر لنا نص معاصر يمكننا القول إنه إنتاج ضخم، مع أنه يمكن أن يكون هناك عمل معاصر ضخم، وفي النهاية أرى أن الإنتاج الضخم ليس المسلسل المرتبط بالمجاميع، فالأفكار المهمة هي التي تجعل من هذا المسلسل ضخما !

يخطر لي الآن سؤال حول كيفية معالجتك لمشهد موت النعمان بصريا؟!

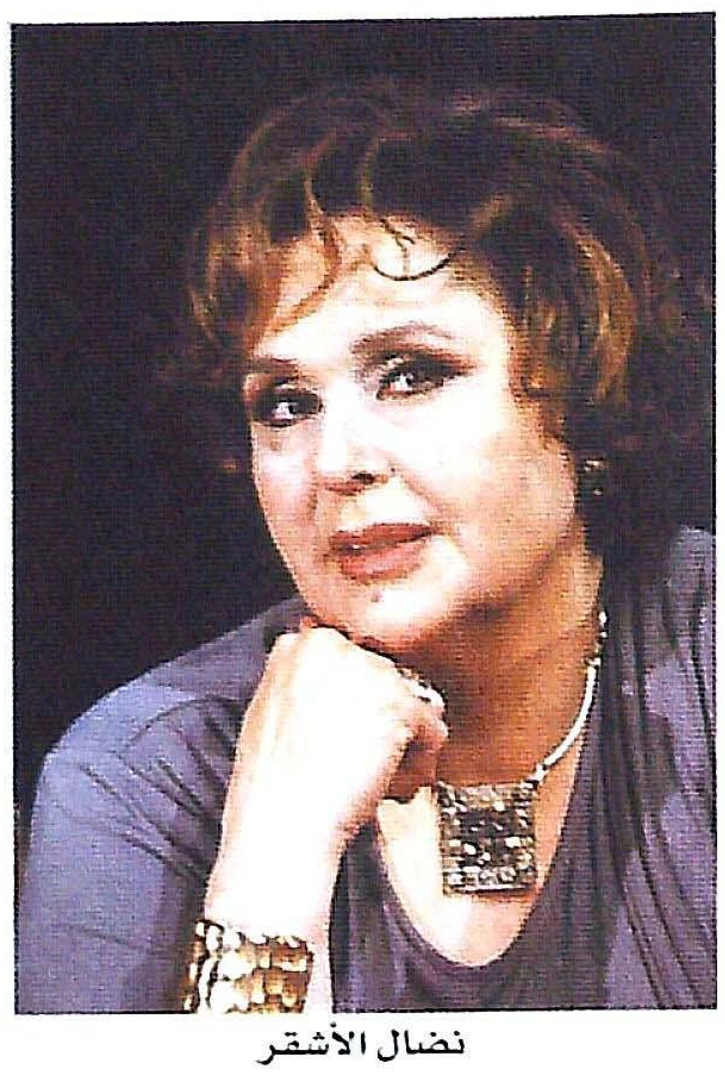
لدي تصور حول المشهد، علما أننا لم نقرر أين سنصوره، هناك احتمال تصويره في الهند، لأنه مرتبط بمجموعة من الفيلة التي ستدوس على النعمان وتقتله. ولتنفيذ المشهد سيستعان بخبراء في المؤثرات البصرية. لكن قبل التفكير بموت النعمان وبالفيلة والسفر للهند، سأؤكد على التفاصيل الإنسانية. مثلا هناك تفصيل صغير، قبل موت النعمان وقبل سفره إلى كسرى، تهديه ابنته شالا مطرزا عليه شقائق نعمان ثلاثة، تمثل الزوجة وابنتيه هند ولبانة.. ففي وقت هجوم الفيلة سنراه يتذكر أجمل اللحظات التي عاشها في الحيرة مع عائلته، ومن ثم يموت. إذن سأبحث من وراء الشيء الكبير عن التفصيل الإنساني لأنه العنصر الأكثر أهمية وتأثيرا فنيا.

هل يمكن أن تعتبر نفسك من ذوي الحظ العاثر خاصة بعد توقف عملك «نداء المتوسط» والهجوم على «الطويبي»، مما اضطرك إلى تغييره إلى «الرسالة»؟

لا شك في أنني أومن به، لكنه ليس المعيار الرئيس، لأن المعيار الأهم استمرارية الحياة باستمرارية العمل، فالحياة فيها الكثير من الخيبات والتعب والفن كما وصفه فان جوخ: «بأنه المهنة الأكثر إرهاقا في العالم»، فهي مهنة تسبب الكثير من خيبات الأمل والإحساس بالوحدة، لكني أعتقد بأن تلك الحالات مجتمعة تحرض الفنان وتدفعه إلى المزيد من البحث والاجتهاد، وعندما يبذل الفنان جهده المخلص نحو عمله حتما وقتها سيفتح الحظ له أبوابه، فالكسول لا الحظ ولا أي إمكانات يمكن أن تساعده، وعلى صعيد عرض الأعمال فمن المؤسف القول إنني المخرج الوحيد الذي مرت أعماله بهذا، إنني أعتبرها كوارث فنية وأؤكد على الكوارث لأنها لا تمس وجودي شخصيا، بل تمس كل الوسط الفني والثقافي والإبداعي. أعتقد أني قدمت أفضل ما عندي إلى تلك اللحظة، وأعتبرها أهم شغل في حياتي، فلم أصادف بهما هذا المصير المؤلم، إنه أمر يدعو إلى الإحباط ولكني أحمد الله أنني مؤمن بتجدد الحياة وبالعمل مهما كانت النتائج ◆

بعد مرور نحو ثمانية أشهر على إطلاقها آخر عمل من إخراجها بعنوان «منمنمات تاريخية» لسعد الله ونوس، وبعدما احتفل «مسرح المدينة» في شهر مايو الماضي بمرور سبع سنوات على ولادته على يديها، والذي يلتقي فنانون كثر على أنه شكل إضافة نوعية إلى الحياة الثقافية اللبنانية، ثم بعدما جالت على الكويت ودبي وأبوظبي والشارقة، وقريبا في تونس وعمان وسورية وفرنسا وأميركا، بالعرض الشعري - المسرحي «كلمات تعشق النغم» حيث تحمل القصائد تواقيع شعراء من وزن بدر شاكر السياب وأنسي الحاج وأدونيس وطلال حيدر ومحمود درويش ونزار قباني، لأجل كل تلك المناسبات والأعمال المسرحية، بدا الحوار مع الفنانة نضال الأشقر كأنه يفرض نفسه، وكأن الموعد يحين تلقائيا لطرح الأسئلة الجديدة والقديمة عن مسرحها، والمسرح اللبناني والمسرح العربي. ذلك أن نضال الأشقر مازالت هي المرأة التي أنجبها بيت قومي عريق انطلقت منه لتنتسب - وهي بعد في السابعة عشرة من العمر، ومن دون علم أهلها - إلى الحزب القومي، لأنها لا تحتمل أن تقف على مسافة من قناعاتها. نسألها عن مختلف مساحات التعبير الثقافي في الوطن العربي، وعن مشاكل هذه المساحات، وهي التي شاركت في تأسيس «محترف بيروت للمسرح» في الستينيات، وخاضت تجربة «الممثلين العرب» في الثمانينيات. نسألها عن المرأة والجسد والمقاومة والوطن الحلم، لأنها مازالت المسرحية الثائرة حلما.

روا إسماعيل الأطرش . لبنان


نضال الأشقر

لم تستطع البوح أكثر حتى يأتي الوقت المناسب!

نضال الأشقر: التعصب والطائفية يكبلان المسرح

نبدأ من آخر الأعمال، أي «كلمات تعشق النغم»، من أين استقيت الفكرة؟ لماذا نفذتها في جولة عربية وليس في لبنان؟ وما السبب في تراجعك عن رفضك للموسيقى التي تصاحب إلقاء الشعر؟

صودف أنني كنت أحضّر لجولة عربية لمسرحية «منمنمات تاريخية»، وطلبت مني صديقة لي تعيش في دبي، وهي عضوة في نادي خريجي الجامعة الأمريكية وكانت قد شاهدت نموذجا من تحضيراتنا ليوم الشعر العالمي، أن أعرض المسرحية في دبي لكني أجبت بأن ذلك ليس بالأمر السهل لأن عدد العاملين في فريق «منمنمات تاريخية» يقارب ثلاثين شخصا.

غير أني عرضت عليها فكرة تقديم عرض يماثل التخت الشرقي القديم، ويكون بمنزلة جوقة إنشاد تؤدي الشعر العربي الحديث حول «تيمة»، أو موضوع أختاره بنفسي، فيتم انتقاء مقام غنائي وموسيقي خاص به، وتتم مصاحبته عزفا وبشكل ارتجالي، ليصبح الارتجال في العزف، والإنشاد، والغناء، والطرب والتصريف والتشبيب من حول القصيدة. أردنا أن نحقق «الهارمونيا» من حول الشعر العربي الحديث، فأبدأ أنا بقصيدة «أقفلها» على «هارمونيا» معينة، لتدخل جاهدة وهبي مثلا وتغني هي قصيدة، لنعود وندخل كلنا معها فيها، يعني نوعا من «كونشيرتو أوراتوريو». لا أنكر أنني طالما انزعجت من الموسيقى مع الشعر، لأني أعتبرها مصاحبة عقيمة. فمنذ أن بدأت بإلقاء الشعر قبل خمسة وعشرين عاما، اعتبرت أن صوت الملقي، والموسيقى الداخلية للشعر، كافيان خصوصا أنني دائما أختار موضوعا محددا للقراءة، فلا أفضل قصيدة على قصيدة أخرى، بل إني أفضل موضوعا على آخر، لذلك فإن الحب والشجن والأرض والمقاومة والمرأة والرجل كلها أشياء تجمل القراءة، فأدمج بها ومن خلالها شخصي الخاص وشخصي العام، وهذا المزيج هو ما يحبه الناس. لكننا في «كلمات تعشق النغم»، غنينا القصيدة، ولم يكن الأمر مجرد إلقاء على خلفية موسيقية، تماما كما يفعل الصوفيون والمنشدون والمطربون الكبار.

فلنعد إلى المسرح، إلى مسرح نضال الأشقر. ففي أعمالك المسرحية الأخيرة، أي «طقوس الإشارات والتحولات»، و«ثلاث نسوان طوال»، كان هناك حضور بارز للمرأة. لقد ميزتها كثيرا، وبمختلف تجلياتها. أما في المسرحية الأخيرة، «منمنمات تاريخية»، فقد اختلف الأمر وشعرنا بأن المرأة ذابت في النسيج المسرحي الذي بدا كأنه ابتلع خصوصية كنت قد شددت دائما على إعطائها إياها.

على الرغم من أن مسرحيتي الأخيرة هي عن المقاومة، وقد أهديتها للمقاومين، فإذا تمعنت فيها لاكتشفت وجود أربع نساء، لا امرأة واحدة، أربع نساء مقاومات كل واحدة على طريقتها، فهناك زوجة الحائك، التي ترفض أن ترحل عن بلادها مهما حدث، حتى يتحول زوجها نفسه، ذلك الفنان، إلى مقاوم، وهناك زوجة احد كبار القوم، التي تغرم برجل آخر فتتشبث بذلك الحب الحر بكل قوتها، أما المرأة الثالثة فهي امرأة تظهر في بداية المسرحية بمظهر صبي، لكنها لا تلبث أن تكشف هويتها كامرأة فتية، ويبيعها أبوها لتاجر يغتصبها، فتعود لتنتقم منه شر انتقام لأنه رجل لا اعتبار عنده لأي شيء، تاجر لا يتوانى عن التعامل مع العدو من أجل المال، وأول ما فعله لدى دخول العدو إلى المدينة هو أن سعى إلى التفاوض معه على كرامة الناس والبلاد. ونأتي إلى المرأة الرابعة، وهي ابنة شيخ جليل وعالم ومقاوم يستشهد. هي امرأة مثقفة ثقافة عالية تترك بيتها وتخرج إلى القلعة لتتحول، هي أيضا، إلى امرأة مقاومة.

ولا واحدة من تلك النساء هي امرأة عادية: الحب النسوي الحر، والمرأة التي تأبى إلا أن يكون خيارها حرا فتختار البقاء في المدينة. فالنماذج النسائية في نص سعد الله ونوس كن بارزات في أمكنتهن، أي داخل النسيج المتكامل، وليس مثلما كن في مسرحية «طقوس الإشارات والتحولات»، حيث برزت المرأة التي تريد أن تنعتق بجسدها وبعقلها الحر، والتي عندما تصادفها الفرصة المناسبة ويرتكب زوجها خطأ، تعرض عليه تحمل عقوبة السجن بدل عشيقته شرط أن تحصل على الطلاق، لتتوجه بعد ذلك إلى عاهرة المدينة. أناس كثيرون فهموا دلالات العاهرة بمعناها الأولي، لكن سعد الله ونوس لا يقول إن المرأة حتى تتحرر يجب أن تتحول إلى عاهرة، بل هي دلالة على المرأة التي دفعت حياتها ثمنا لمجتمع خالٍ من كل شيء صادق. في «طقوس الإشارات والتحولات» نرى المرأة يوم عرسها، وبين كل أولئك الناس المنكمشين على أجسادهم المغلقة ونفسيتهم المغلقة وتحفظهم الميت القاتل، تنطلق العروس بذلك الثوب الشفاف وتأخذ معها حلمها كله. أما في مسرحية «ثلاث نسوان طوال» فالمرأة هي الموضوع، إنما من زاوية مختلف المراحل التي تصيب حياتها الاجتماعية والنفسية والجسدية، في العجز والحياة والموت. أتمنى أن أتمكن من عرض «منمنمات تاريخية» بنسائها المقاومات، في قلعة حلب التي تنطلق منها حوادث المسرحية، كما كتبها ونوس بشكلها الشاعري جدا. وأسلوب التنفيذ المسرحي في معالجة دخول التتار إلى بلاد الشام بصري - مشهدي بامتياز. أحب دائما أن يرى الجمهور في كل مكان، أننا نقدم عملا مسرحيا لا علاقة له بالزمان أو بالمكان.

لكن لابد أنك راعيت في عملك المسرحي الأخير مسألة التوقيت، والتزامن مع انتصار المقاومة اللبنانية وتحرير جنوب لبنان.

أنا دائما أراعي التوقيت. صحيح أن العمل المسرحي هو لكل زمان ومكان، لكنه ينطلق من أحداث معينة، إن في الماضي أو في الحاضر أو في المستقبل، وطروحات المسرح، بحسب توقيتها، تعني الكثير بالنسبة إلى المتلقي. يحدث في بعض الأحيان، أن يقدم عمل ما زمنيا، لكنه لا بد من أن ينطلق من واقع ما مثل الشعر أو القصيدة. ليس هناك في المسرح ما يولد من العدم أو ينتهي إلى العدم.

شاهدناك على إحدى القنوات الفضائية

حجوم التتار في مسرحية منمنمات تاريخية

ARCHIVE
http://archivebeta.Sakhrit.com

التي كانت تحتفل بالذكرى السنوية الأولى لتحرير الجنوب اللبناني، وسئلت عن قدرة المسرح على التنبؤ بالحدث، أي التحرير، الذي طالما تطرق إليه المسرح اللبناني من قبل أن يتحقق. وتحدثت عن مسرحية «مجدلون»، التي منعت من العرض، وكان ذلك قبل نحو ثلاثين عاما.

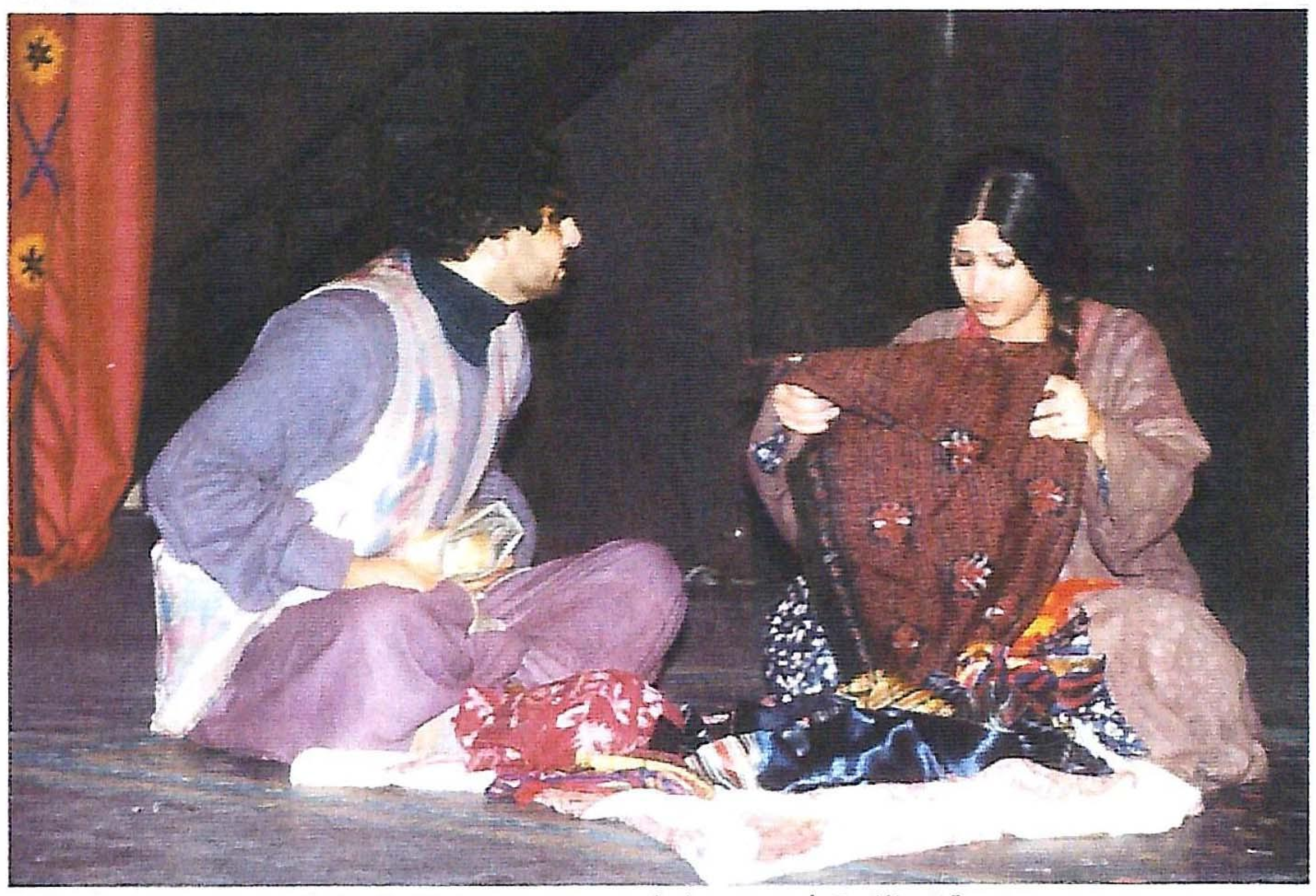
نعم، كانت المسرحية عن الفدائيين الفلسطينيين، وكنت مقتنعة جدا بها لأني امرأة مسيّسة وشكلت، منذ صغري، وعيا لما يجري من حولي. إذ يجب على الفنانين أن يكون عندهم ذلك الوعي لأنهم يتناولون الإنسان بمجتمعه ومشكلاته الاجتماعية والنفسية والاقتصادية وغالبا ما تصب هذه المواضيع في خانة السياسة، مهما كان المنحى الذي اتخذته. وهكذا يتحول ذلك الوعي، والتحليل والقدرة على الاستيعاب لمشكلات بلادنا إلى كوميديا أو تراجيديا. وهنا تكمن قدرة المسرح على طرح المشكلات المجتمعية بطريقة جديدة.

وبم يتنبأ المسرح اللبناني اليوم؟

لا شيء، هناك أزمة. وأنا امرأة ملتزمة كل الالتزام وأقول إنه حتى عندما لا يكون لدى المسرح موضوع اجتماعي أو سياسي محدد يتجه من خلاله بشكل مباشر، أو غير مباشر، إلى تحليل وضع اجتماعي معين، وحتى عندما لا تقدم مسرحية ما جديدا على أي مستوى من المستويات، فمن المهم جدا تحليل ذلك الوضع نفسه. لماذا يقدم الشباب هذا النوع من المسرح؟ أي قضية يتعاطون؟ هناك أزمة هوية بهذا المعنى، هناك أزمة لغة، وأزمة انتماء، وتعصب، وعنصرية، وطائفية، وإقليمية. ها نحن قد عدنا وأصبنا بكل الأمراض التي نبهنا إليها كبار الفلاسفة اللبنانيين والعرب. لقد أعدت اكتشاف كل المسالك الفردية الموجودة عند الإنسان اللبناني - مع أني لبنانية - وعند الإنسان العربي، بالرغم من أني كنت أظن أنها ليست موجودة عند العرب. كنت أظن أنه ليس عندنا فرق بين الأبيض والأسود، بين المسيحي والمسلم، بين الغني والفقير بمعنى أن من معه المال يمكنه أن يحقق الأكثر. ربما ظننت ما ظننت لأني تربيت هكذا، ولأني عايشت بداية فعلية لتحقق «الخلطة الاجتماعية» في لبنان قبل اندلاع الحرب. كان الناس قد بدأوا يتزوجون من بعضهم بعضا، دروزا ومسلمين ومسيحيين وشيعة وسنة، وكان «الخليط» على وشك أن يصبح مقبولا. أما وقد حصلت الردة الدينية، بشكل عام، بالإضافة إلى العصبيات الطائفية بكل تجاذباتها وأفقها وأبعادها.. فالحقيقة أننا رجعنا كثيرا الى الوراء.

وما تأثير كل ذلك، برايك، على مسرح الشباب والجيل المسرحي الجديد؟

المشكلة أن الشباب لا يقربون الموضوع ولو من باب السخرية. لقد جعلهم التعصب متقوقعين، كل في صومعته الصغيرة التي لا يمكن أن يخرج من حيزها. لا أراهم يطرحون تلك الأمور. يا ليت! لا أرى مسرحا يطرح العنصرية المتفشية في البلد حتى بالنسبة إلى اللبنانيين في ما بينهم. ثم هناك الفردية والأنانية اللتان حولتا الناس إلى عنصريين ضد السوريين وضد الفلسطينيين وضد السودانيين وضد الأعراق الأخرى. كنت أظن أن اللبنانيين يشبهون سمعتهم التي، عبرها، ذاع صيتهم على أنهم «غير شكل» عن سائر بلدان المنطقة. اتضح أن ذلك كله ليس صحيحا. سأقول لك شيئا، مع أنني يجب ألا أفعل ذلك لكني سأقوله لك: أنا حاليا في طور كتابة ورقة سوف أقدمها في مهرجان الفرنكوفونية، وسأسميها «الاستثناء اللبناني» وسأقول فيها إن لبنان هو فعلا استثناء، إنما على عكس ما كنا نظن. كنا نظن أن الاستثناء اللبناني هو الانفتاح فاتضح أنه الانغلاق، كنا نظنه الحوار فاتضح أنه اللا حوار، كنا نظنه اللاتعصب واتضح أنه التعصب بعينه، كنا نظنه اللا طائفية واتضح أنه الطائفية والعائلية والإقليمية، اتضح أنه سخافة وسطحية بدل العمق. وبدل أن نستفيد من تجربة الحرب اللبنانية لنعود إلى جذورنا وإلى هويتنا العربية ليتمكن الشباب من القيام بقراءة جديدة لكل الأمور، كانت النتيجة أننا حتى الآن لم نستطع تحقيق منهج تربوي يشمل كتابا موحدا للمسلم والمسيحي. فهل هو لزام على المسلم أن يبتعد عن القرآن؟ ولماذا لا يدرس المسيحي القرآن والمسلم الإنجيل؟ وعوضا عن أن نستفيد من كل ما من شأنه أن يساعد مسرحنا والإنسان على أن يندمجا مع ذلك المحيط الجميل الذي اسمه العالم العربي، انشغلنا بكل ما من شأنه التفرقة.



زوجة الحائك ترفض الرحيل في مسرحية منمنمات تاريخية

وعربيا، هل ينسحب ذلك كله على المسرح العربي ام ان الأزمة مختلفة؟

أصبح التعصب في كل مكان. من قبل، في الخمسينيات مثلا، كانت المرأة موجودة في البرلمان، واليوم خرجت منه. نحن نرجع الى الوراء. كان الجميع يسبقون لبنان وما زالوا يسبقونه لأنه حتى النائبات اللواتي في برلماننا، ليس أكيدا أنهن نائبات. فالجمر مايزال تحت الرماد: تعصب وطائفية وقوقعة. وأعتقد أن «القلة تولد النقار». فلو أن لبنان، خلال السنوات العشر الماضية، عندما بدأ في بناء أرضه وفي إزالة آثار الحرب عن وجه بيروت، كان يعمل على أمور أساسية أخرى في الوقت نفسه لما كان هذا هو الحال. من سيقوم بالعمل على إزالة تلك الآفات؟ أهل الحكم الطائفيون؟ فهم إذا لم يكونوا طائفيين سينتفي دورهم. ولا يمكن أن يوافقوا، مثلا، على قانون زواج مدني اختياري، أو على محو خانة المذهب والطائفة عن بطاقة الهوية. لذلك المسرح كان ، ولا يزال، وبالرغم من كل شيء، يتنبأ أكثر من غيره علما أن كل مسرحي اليوم مشغول بنفسه: السنة الماضية، وبينما كنا نقدم «منمنمات تاريخية»، ماذا كان يقدم؟ اذهبي إلى المسارح وراقبي. الناس يهربون من واقعهم من خلال مواضيع لا تمت للواقع بصلة لأنهم يخافونه. من قبل كان هناك مسرح اجتماعي يسخر من الحرب بأسلوب يقارب «التياترو» الخفيف، لكن المسرح وظيفته تتعدى المواضيع الكبيرة. أحيانا يجب على المسرح أن يتطرق إلى مواضيع بسيطة، ولكن عميقة، ليعالجها بطريقة طريفة، مثلا كما فعلنا في مسرحية «كارت بلانش»، أو بطريقة مثيرة للجدل كما فعلنا في «مجدلون» أو أن يعالج المسرح الاقتصاد اللبناني على طريقة «مرجان ياقوت والتفاحة»، وكلها من كتابة «محترف بيروت للمسرح» مع روجيه عساف، رضا كبريت، سمير جمال الدين - رحمه الله - محمد كبريت، ورضا سالم. وهناك أيضا تجربة «الممثلين العرب».

برايك هل المسرح العربي اليوم عاجز عن استعادة تجربة «الممثلين العرب»؟

أكيد فأنا خضت التجربة و أوقفتها لأني، بكل بساطة، لم أتمكن من المضي بها. كانت تجربة نموذجية، لكن دولة عربية واحدة لم تتحمس لتمويل تلك الفرقة التي اشتملت على فنانين من معظم الدول العربية. فحتى تتحمس يجب أن تهيمن. كل وزير إعلام، كل وزير ثقافة لجأنا إليه، لم يكن ليمول من دون أن يهيمن لذلك اضطررت إلى إيقاف المشروع، لسوء الحظ. ولا اعتقد أنه يمكننا إعادة هذه التجربة إلا إذا وجد من يفهم تماما ما نحاول أن نفعله.

> ” لا أنكرر أنني طالما إنزعجت من الموسيقى مع الشعر لأني أعتبرها مصاحبة عقيمة فمنذ أن بدأت بإلقاء الشعر قبل ٢٥ عاما، اعتبرت أن صوت الملقي، والموسيقى الداخلية للشعر كافيان “

يمكنني مثلا، وخلال موسم الصيف الحالي، أن أدعو الفنانين العرب للمشاركة في عمل مسرحي جديد، وبدل أن نكتفي بثلاث عشرة دولة كما في السابق، يمكن أن نمثل حضور عشرين دولة. أتعرفين؟ أعتقد أني قد أفعل ذلك حتى لو لم أحصل على التمويل، وها أنا «أشحذ» يوميا من أجل «مسرح المدينة»، فالمجيء إلى المسرح هو فعل إيمان بهذه اللغة التي يمكن أن تغير ولو شيئا بسيطا في قلب أي إنسان.

هل يعني ذلك أن هناك ملامح مشروع في ذهنك؟

المؤكد أن هناك فرقة نضال الأشقر، ومن ثم تأتي المشاريع الأخرى، بالنسبة إلى فرقة نضال الأشقر، فالمسرح الآن يمر بأزمة مالية كبيرة لأنه غير مدعوم إلا من بعض الأصدقاء، والمهتمين بالمسرح، أو من يهمهم مسرح نضال الأشقر، لكني استطيع القول إني أقع في أزمة كل يومين إما لأدفع إيجار المسرح أو أجور الشباب فلا يجب أن يقفل هذا المسرح أبدا، فهو مسرح شامل لإنسان عربي جديد. نحن نمشي بعكس التيار.

إذن هل هذا تقييمك لتجربة مسرح المدينة؟ وهل استطاع أن يقوم - كما قلت في إحدى المقابلات - بدوره كمسرح ليس للعرض فقط وإنما أيضا كمسرح ينتج مسرحا؟ وأين أنتِ من ذلك الهدف الآن؟

نحاول أن نشتغل قدر المستطاع في «مسرح المدينة» وفي الأوقات التي لا يستطيع فيها المسرح أن ينتج، أسعى إلى أحد المخرجين لأطلب منه العمل في «مسرح المدينة» من دون مقابل، سوى نسبة محددة من الأرباح. فنحن المسرح المحترف الوحيد الذي يعمل من الثلاثاء إلى الأحد. اليوم، لدينا في لبنان مسرح «مونو»، وهو مسرح جامعي، أعماله جميلة لكن «معهم فلوس»، وهناك أيضا «مسرح بيروت»، لكنه ليس مسرحا يوميا وهم يقولون إنه مسرح للشباب. مسرحنا أيضا مسرح للشباب، لكن إلى حد معين؛ أي أنه يجب أن يكون عمل الشباب جميلا ومضيئا فعلا، وليس أي شباب بأي أعمال.

إذن، شرط عمل الشباب في «مسرح المدينة»، هو حد أدنى من الاحتراف؟

حد أدنى وأعلى. بمعنى أن يكون مستواه فوق الوسط، وهذا ما يطبق في «مسرح المدينة» على كل الأعمال، إن كانت للشباب أو للكبار، للعالم العربي أو لأوروبا. أنا أقولها في بداية عرض مسرحية «منمنمات تاريخية»: «عدنا والعود أحمد» نحن عدنا بعقل نير، منفتح حواري، لا مشكلة لديه مع أي اختلاف مهما كان «سن» هذا الاختلاف أو نوعه. لكن الاختلاف في المسرح يجب أن يكون مبدعا، لا اختلافا عقيما، أو اختلافا منطويا على حزازات صغيرة.

نريد إبداعا بمعنى العقل الوقاد المتوقد، نريد قراءة جديدة لما يجري الآن في لبنان والعالم العربي، نريد استشرافا تؤخذ من خلاله العبر من الماضي، بخلق حالة جديدة وتقنيات جديدة. فنحن مع كل شيء إلا التخلف.

نعود إلى نضال الأشقر الممثلة، لماذا اختفت؟ ولماذا كان دورك في مسرحية «الحلبة»، هو الأخير علما أنك ظهرت في أدوار تلفزيونية منذ دورك المسرحي الأخير، بالإضافة إلى بعض الأفلام الفرنسية؟

ARCHIVE http://Archivebeta.Sakhrit.com

في «الحلبة»، كان المخرج فؤاد نعيم. وأنا إذا كنت سأستمر في الإخراج، لا أستطيع التمثيل في الوقت نفسه. حتى في «محترف بيروت للمسرح»، كان الإخراج مشتركا بيني أنا وروجيه عساف. فكنا نستطيع أن يأخذ كل منا دورا، وتتوزع الأدوار على الباقين الذين كنا ما نزال نستطيع إدارتهم على الخشبة. أما اليوم فأنا مسؤولة عن إدارة مسرح بكامله، بما في ذلك تمويله، والعمل الإخراجي، بالإضافة إلى الإشراف على برمجة المسرح وعلى الأعمال التي تعرض فيه، وفوق ذلك أهتم أيضا بأمور سياسية اجتماعية، فأنا رئيسة «تجمع النهضة النسائية»، وأشرف على ثمانين فرعا في لبنان، إلى جانب اهتماماتي في العالم العربي، وأحوال المرأة والسياسة. ربما أعمل في السنة المقبلة على إخراج مسرحية يكون لي فيها دور تمثيلي. فأنا لا أستطيع أن أرى نفسي وأنا أعمل مع مخرجين لم ألمس تطور عملهم نحو الأفضل، وأشمل بذلك أبناء وبنات جيلي. أقولها من دون ارتباك، ومن دون أي تواضع، إن عملي وروحي فتيان جدا فأنا ما أزال في أول حياتي الفنية وأشعر أن المخرجين الذين في سني هم في آخر حيواتهم الفنية. لذلك أرى أني لا أستطيع الاستعانة بأحد ، حتى ولو كان من أوروبا.

ألا تشتاقين إلى المؤدية التي فيك؟

طبعا، ففي «كلمات تعشق النغم» شعرت كثيرا بهذا الحنين. لذلك بدأت بتحضير عمل جديد وجميل جدا للعام ٢٠٠٢، فأنا أحب التمثيل والإخراج، وأستمتع بتدريب الممثلين إذ إني منذ أن بدأت في «محترف بيروت للمسرح» حتى الآن دربت حوالى خمسين ممثلا، وأحب أن يشكل هؤلاء فرقة نضال الأشقر المسرحية. لكني ظهرت أيضا في أعمال تلفزيونية فالناس يحبونني بوجهي العام والخاص.

هل يعني ذلك انك آمنت بالمخرجين التلفزيونيين اكثر؟

ليس بالضرورة. لكني سلمت نفسي إلى المخرج السوري هيثم حقي (مخرج مسلسل «رماد وملح») لأنه فعلا مخرج رائع، ولأن السيناريو لجوزيف حرب و«بياخد العقل»، ولأني أحببت أن أؤدي ذلك الدور الذي يتماشى كثيرا مع حياتي وشخصيتي الحقيقية. فحتى جوزيف يقول إنه كتب الدور خصيصا لي، لدرجة أن الناس ظنوا أنني أرتجله، وذلك كله يصب في خانة تواصل مستمر بيني وبين الجمهور.

قلت مرة إنك في المسرح تحبين العمل على الجسد، فأين الجسد من المسرح عموما، ومن مسرح نضال الأشقر خصوصا، في حين اننا في العالم العربي ما زلنا نعتبر الموضوع من المحرمات، وربما مازلنا لا نجيد التعاطي معه؟

هو ليس من المحرمات وحسب، بل إنهم وضعوا عليه أثقالا كثيرة، خصوصا جسد المرأة كأنهم يربطونه بالحديد ليغرقوه ويغرقوا معه كل الممنوعات، وكل شيء قبيح. إنهم يغرقون ذلك الجسد الأنثوي في كل ما هو بعيد عن جمال الجسد. والشيء نفسه ينطبق على جسد الرجل أيضا.

لقد كان القصد من السؤال هو الجسد كعنصر مسرحي.

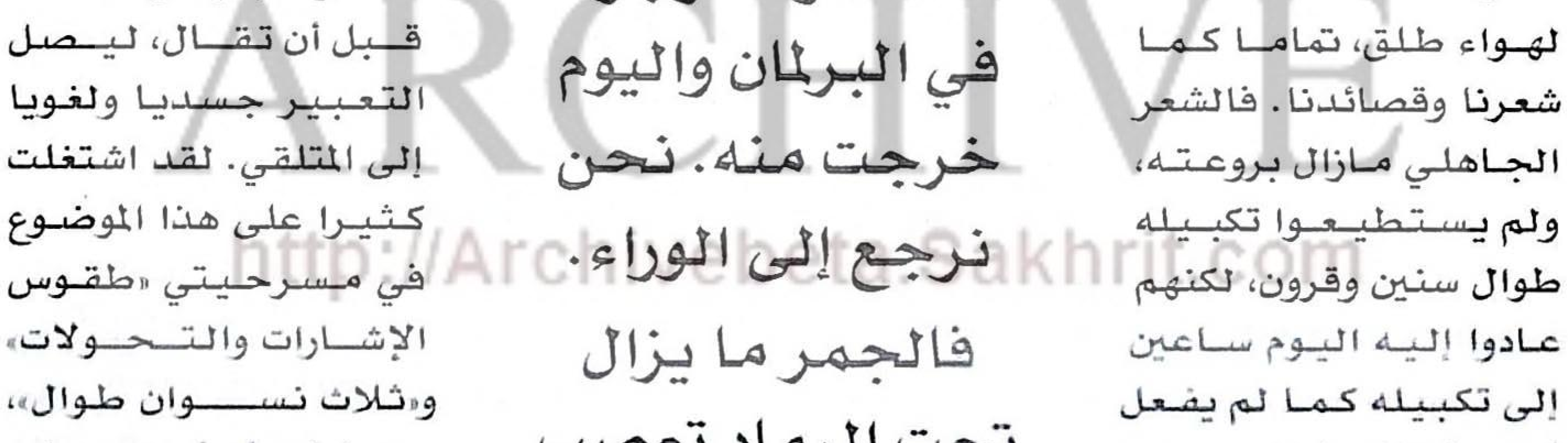
مؤكدة الموضوع هو أن مسرحنا يفهم العالمية بشكل خاطئ، وكأن الانحياز إلى

من مسرحية منمنمات تاريخية

الحركة الراقصة والتخلي عن لغتنا الجسدية، بل لغتنا المحكية وغير المحكية، هو ما يجعلنا عالميين،لكننا بذلك نقلد الغرب لا أكثر. الجسد بالنسبة إلينا يجب أن يكون الجسد العربي: في المشية، والحركة، والضحكة. فأجسامنا، مثل لغتنا، منفتحة لهواء طلق، تماما كما شعرنا وقصائدنا. فالشعر الجاهلي مازال بروعته، ولم يستطيعوا تكبيله طوال سنين وقرون، لكنهم عادوا إليه اليوم ساعين إلى تكبيله كما لم يفعل أحد في السابق. يعودون إليه اليوم، في القرن الحادي والعشرين، ليضعوا عليه القيود. انظري إلى الولادة والخنساء، انظري إلى أبي نواس وعنترة، هل كانوا يوما مقيدين كما هم اليوم؟ أبدا. لذلك

”أصبح التعصب في كل مكان.. في الخمسينيات مثلا كانت المرأة موجودة في البرلمان واليوم خرجت منه. نحن نرجع إلى الوراء. فالجمر ما يزال تحت الرماد تعصب وطائفية وقوقعة“

فأنا أعمل على الجسد لأن العبارة المسرحية يجب ألا تخرج من الفم أو الرأس وحسب كما يحصل في أكثر المسارح العربية، فنحن لسنا في الإذاعة. بل هي عبارة تخرج من الجذور التي تبدأ من تحت المسرح، وتمتد إلى الجسد فتعبر عنه، وتعبر عن الكلمة قبل أن تقال، ليصل التعبير جسديا ولغويا إلى المتلقي. لقد اشتغلت كثيرا على هذا الموضوع في مسرحيتي «طقوس الإشارات والتحولات»، و«ثلاث نسوان طوال»، وحاولت أن أبرهن على ماهية المرأة العربية الحقيقية بطرق مختلفة. وحتى في «منمنمات تاريخية»، كانت حرية الجسد منفصلة تماما عن حرية الرأس، فالرأس مقاوم، لكن الجسد



نضال الأشقر.. وألف حكاية وحكاية

متحفظ، والإنسان لا يقوى على الخروج من جسده إلا في أوقات قليلة، أي عندما يحدث غزل شفوي فقط، من هنا أنوي التوغل أكثر في تلك المعاني، فأنا أعمل حاليا على كوميديا موسيقية غنائية، أوظف فيها الجسد بشكل أساسي، وأصر على أن يكون التعبير تعبير جسد عربي لا أجنبي. فالحركة الجسدية في هذه المسرحية سوف تنطلق من حركة المرأة عبر العصور العربية، ولا أستطيع البوح بأكثر حتى يأتي الوقت المناسب.

والمسرح العربي، أليس قادرا على الإمساك بأطراف الخيوط التي تؤدي في النهاية إلى تحرر الجسد ليصبح عنصرا مسرحيا فعالا في نسيج العمل المسرحي، وليصبح فعلا مسرحيا في حد ذاته؟

هناك أشياء تخيف الفنانين: الدين والطائفية. ولم يعد هناك انطلاقة حقيقية في المسرح العربي، ولا انفتاح. الحركة تكبلت والجسد تكبل. لكن الإبداع هو مثل الحب والشعر، فضاؤه رحب ومنفتح، لا يمكن تكبيله إلى الأبد، وإذا حجّمته لن يعطيك شيئا سوى ما قد يجود به شخص مصاب بـ «الحازوقة»: انفلاتات متقطعة من دون أي معنى! أرى المسرح العربي وأفكر: أين كان يمكن أن يكون لو أن العالم العربي حر؟!

منذ حوالى عامين احتفلنا ببيروت عاصمة ثقافية. وهذا العام تحتفل الكويت، بدورها، بالمناسبة نفسها. بما أنك كنت في الكويت خلال التحضيرات، فما الفارق بين العاصمتين الثقافيتين؟

في بيروت، وبالرغم من كل شيء، استطاع وزير الثقافة، السابق محمد يوسف بيضون أن يخلق للممثلين المسرحيين حيزهم الخاص. فعرضت عشرات المسرحيات، وإن لم يعن ذلك أنها كانت كلها ناجحة، لكن المسرحيين كانوا موجودين غناء ورقصا وأداء. أنا لم أنخرط في العمل المسرحي بالكويت، وصودف أنني عندما وصلت إلى هناك كان المشهد المسرحي قد انتهى، لكني لاحظت أن كل شيء تحت عين الدولة، على عكس بيروت، فهنا الخاص أكثر من العام.

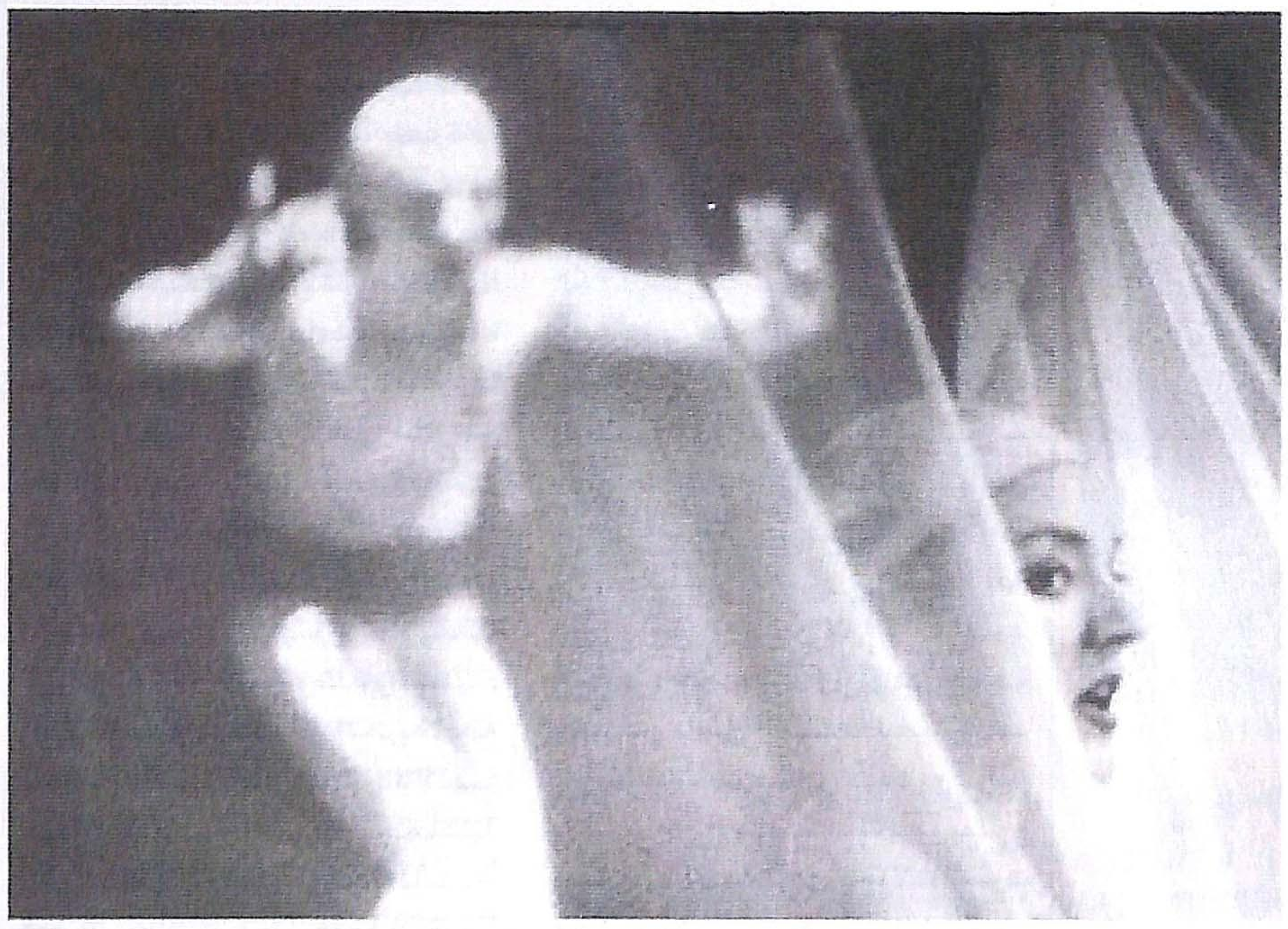
وهل هذا أفضل برأيك؟

طبعا، ويجب على الدولة أن تدعم المسرح لا أن تهيمن عليه. في العالم العربي تهيمن الوزارات المختصة على المسرح، فكيف تكون هناك عواصم ثقافية في هذه الأجواء؟

وماذا عن الأجواء الاخرى التي لا تعين المسرح؟ ماذا عن التلفزيون والإنترنت؟ الا ترين أن الثورة الإعلامية تساهم في تهميش دور المسرح ومكانه في الحياة اليومية للناس؟

لا أحد يمكنه أن يسلب المسرح مكانته. ولا أحد يمكنه أن يحل محل ذلك المكان السحري الذي يدخل إليه الإنسان ويرى أمامه إنسانا آخر وهو يطرح، فلسفيا واجتماعيا وفكريا، كل طروحات مجتمعه، ليؤسس لذلك الحوار الداخلي بيننا – نحن المسرحيين – وبين الجمهور حتى نموت. يبقى الفنان ليعطي المسرح، والمسرح ليعطي المدينة. إنه الحوار بيننا وبين الناس ومدينتنا. إنه أمر لا أحد يستطيع انتزاعه منا لأنه مرتبط بنا وبفكرنا، لا بالتلفزيون ولا بوزير إعلام غبي، أو وزير عليل، أو ذيل، فحوارنا ينبثق من ذواتنا وقناعاتنا: نعطي المتلقي من دون أي شيء، من دون شاشة ومن دون كاميرا، ومن دون أن يغربلنا أحد ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com


البوتو.. الحكاية بالحركة

«البوتو» أسلوب مسرحي حركي يعتمد على الجسد والإيماءة والبعد الروحي الداخلي. إنه أشبه بالصلاة عن طريق تحركه لروح كونية مقرها الجسد.

في مقهى الأوبرا في مدينة أنتورين البلجيكية، قدمت المخرجة اليابانية ميناكو سيكي إحدى رائدات فن البوتو ومسرح الحركة، عرضا لفرقة صحراء ٩٣ البلجيكية، باثني عشر ممثلا ولمدة ساعة وربع الساعة.

هولندا - ياسين النصير

قدمته مخرجة يابانية في عرض مسرحي في بلجيكا

البوتو... فن استيعاب غضب الجسد وتطلعات الروح

أتيح لي خلال يومين أن أشاهد عرضا «لفرقة صحراء ٩٣» البلجيكية مع المخرجة اليابانية «ميناكو سيكي» وهي راقصة ومخرجة عروض مسرح الحركة تعمل وتقيم في برلين. جاءت ميناكو سيكي إلى الغرب مع التيار الأول لفن البوتو، فأسست مع أشخاص من جنسيات مختلفة فريق عمل فنيا يتخذ من ألمانيا مكانا لعمله. والبوتو أسلوب مسرحي حركي يعتمد الجسد والإيماء والبعد الروحي الداخلي. إنه أشبه بالصلاة عن طريق تحركه لروح كونية مقرها الجسد. أسس فن «البوتو» في أول عهده الفنان الياباني «أجيكاتا» الذي توفي عام ١٩٨٦. وطُور تقنيا وفنيا بعيد خسارة اليابان في الحرب العالمية الثانية، بعد أن وجدوا فيه تفهما لمشاعر اليابانيين تجاه ما فعلته الحرب بأبنائهم، فاستوعبوا من خلاله غضب الجسد وتطلعات الروح، تلك الخسارة التي أثارت ردود فعل عنيفة في أوساط المثقفين اليابانيين، واعتبرت نقطة تحول للثقافة اليابانية بين أن يبقوا تابعين لثقافتهم الشرقية القديمة القائمة على طقوس ومثيولوجيا الروح، أو التحول نحو الغرب بكل ما تعنيه هذه المفردة من انسلاخ عن موروثهم. وكانت الإجابة جذرية عندما وجد المثقفون اليابانيون أنفسهم في صيرورة جديدة بعد هزيمتهم في الحرب العالمية الثانية، لأن يحولوا ذلك الموروث إلى ثورة فنية جديدة من خلال البحث في مكوناته أولا، ومن ثم خضوعه لتقنيات حديثة ثانيا، ثم في إيجاد فريق عمل فني يجيد التعامل مع الحركة الداخلية والخارجية ثالثا .. وكان هدف «أجيكاتا» هو معاقبة الأمريكيين واليابانيين وأوروبا على ما فعلوه بأبناء وطنه، عبر علاقة التصاهر والتنافر بين ثقافتين: الشرقية المستلبة من قوى أجنبية ثم الممتلكة لتراث غني والثقافة الغربية الباحثة عن الجديد في القديم والمتطلعة لمهمات تحديث الرؤية الفنية. وقد فعلت اليابان بفنها كما فعلت باقتصادها وبنية مجتمعها المدني وسياستها. فـ«أجيكاتا» يرى أن التصاهر بين الثقافتين ينتج عنه وحدة فكرية يمكن أن تكون مناقضة لكل أشكال العنف في العالم. لذلك وهو ينشئ هذا الأسلوب من التعبير بالحركة تنبه إلى ما تمنحه التعبيرية الألمانية التي كانت ردة فعل جوهرية على العنف النازي، وخاصة في مسرح آرتو متجذرة في الطقوس اليابانية القديمة فعمل منها ترسيمة أسلوبية - حركية قادرة على أن توصل معاني كثيرة من خلال الحركة. ويلتقي منحى البوتو مع ما قدمه البولندي جروتفسكي من رؤية تعتمد على الطاقة الروحية للجسد متحديا اللغة المنطوقة بأن تأتي بما يختزنه الجسد من قوة. هذان الأسلوبان أسلوب البوتو وأسلوب التعبيرية الألمانية - البولندية يجدان في مسرح اليوم قبولا ليس لأنهما يتلاءمان واتجاهات الشباب والمسرح الفقير وقابلية الجسد بعد أن دخلت الرياضة كل مفاصل العملية الفنية، وإنما لأن الروح المفتقدة في الفن وجدت مساربها سالكة للدخول إلى الإنسان الغربي عن طريق الفن. ربما نجد ذلك واضحا في الفنون التشكيلية التي لا نجدها خالية من تأثيرات الشرق، ، كل الشرق لما يمتلكه الفن الشرقي القديم من قيم روحية - مادية غاية في الجمال، الأمر نفسه نجده في فنون الأزياء، عندما غزت الموضة الهندية والشرق آسيوية دور الأزياء الأوروبية. واليوم يجري الانتباه إلى فنون الحركة والرسم المعسكر الشرقي السابق الذي وجد فيه عدد من منتجي اللوحات في الغرب رؤية تجمع بين الحفاظ على القيمة الإنسانية، والقوة التعبيرية الفنية التي تتلاءم ومنحى السوق، الأمر نفسه يتعمق كثيرا في فنون المسرح، فما أسسه أرتو وجروتفسكي ومايرخولد وبيتر بروك وغيره يجد له حضورا في أعمال الكثيرين التجريبيين وغير التجريبيين، هناك في الشرق وهنا في أوروبا - المسرح التجريبي.

في ضوء ذلك، استقدمت فرقة صحراء ٩٣ المخرجة والراقصة اليابانية «ميناكو سيكي» التي تعمل حاليا في برلين والمختصة بمسرح «البوتو»، كنا قد قرأنا عن هذا المسرح الكثير في مجلاتنا العربية، ولكن لم نشاهد له عملا يتعامل مع مفرداته الفنية، إلا أخيرا عندما عرضت المخرجة فنها من خلال اثني عشر ممثلا توزعوا على فضاء مقهى الأوبرا في أنتورين البلجيكية. ولمدة ساعة وربع الساعة قدمت المخرجة اثنتي عشرة حالة جسدية وحركية، أداها ممثلون يتدربون في معاهد بلجيكية هي جزء من مناخ مسرحية رأس المملوك جابر التي يقدمها حازم كمال الدين، وهناك أجزاء من هذه المسرحية ستكون منطوقة بينما القسم الذي شاهدناه منها هو ما يخص الحركة. بمعنى أن العمل الحديث في المسرح يعتمد بنية الأجزاء منفصلة أول الأمر ثم يجري تجميعها لاحقا وفق سياق إخراجي معين. ولذلك لا يحضر كل الممثلين كل التمارين ولا كل التدريبات إلا في المراحل الأخيرة قبل العرض. هذا ما شاهدته في عدد من المسرحيات الهولندية في أثناء التمارين، منها مسرحية عبور المحيط لبرشت.

هذا العمل الفني يُقدم - كجنرال بروفة - استعدادا لتقديم مسرحية سعد الله ونوس «حكاية المملوك جابر» بعد أن اعدت بعنوان «البطيخة» أي الرأس. معد المسرحية ومترجمها ومخرجها الفنان حازم كمال الدين اعتمد في إخراجه للمسرحية أسلوبين يجتمعان معا في إطار تعميق فن «الحكي» الذي هو عماد الحكاية العربية، هما: أسلوب الحوار بالكلام، وأسلوب تجسيد الحكاية عيانيا من خلال سرد لأحداثها حركيا. والموضوع كله يتركز في فن «الحكي» وهو التيمة المطلقة التي بقيت تشد شهريار طوال ألف ليلة وليلة لسماع حكايات - أفعال - شهرزاد وأسلوب تقديمها حركيا معتمداً اللسان والجسد من خلال فعل الحركة الداخلية والخارجية التي تجمع بين الإيماءة والفعل اللفظي. ودالة الحكاية في الثقافة العربية هي «اللغة المحكية» وليست لغة القواميس والنحو والصرف. وكل الثقافات الحية لا تعتمد في سياقاتها المعرفية غير الحكي بلغة فصحى. وهذا ما يجعل فن «الحكي» في الأدب العربي مادة مستقلة لوحدها حملت رؤى فنية مختزنة لدراما اجتماعية تتلاءم وسياق بنية المجتمع العربي.

قد يستغرب البعض الكيفية التي يعمل بها المسرح الحديث، فنحن شاهدنا عن طريق الحركة الجسدية مسرحية «رأس المملوك جابر» في فهم خاص بها، وهناك إلى جوارها ومتداخلة معها المسرحية نفسها في إطار من المزج الفني بين الحركة والكلام. ويستطيع أي مخرج آخر أن يقدم المسرحية بطريقة فنية جديدة. فلم يعد أسلوب الإخراج معتمدا على بنية العلاقة بين ما نشاهده أمامنا من أفعال وحكاية، بل قد يكون هناك تجريد كامل للشخصيات وتقديمهم لعبا كاريكاتيرية، ولكن ما يصل إلينا هو دراما بطريقة فنية جديدة.

عمادأسلوب ميناكو سيكي هو المعايشة الداخلية للحدث، وتجسيد العلاقة بين الروح والجسد ماديا من خلال الحركة، فالقوة الكامنة في الداخل تستجيب أحيانا لفعل كوني خارجي، قد يكون في هذا جزء من الطقوس القديمة التي تربط بين الجسد والنجوم، وقد لا يكون إلا مجرد ردود أفعال تنعكس داخليا عندما تمارس قوى خارجية على الجسد ضغوطا ما، فتفرز حركات وأشكالا تبدو بصريا وفنيا أنها نابعة من تكوينات الجسد الداخلية، ثمة تكوين في داخل الجسد لا يمتلئ إلا متى ما تزاوجت في التعبير عنه قوتان: قوة الروح التي يمتلئ بها الجسد وهي طاقة كبيرة محسوسة ومرئية، وقوة كونية خارجية تكمن في الفضاء أو في المجتمع. ولذلك تقول المخرجة الراقصة: «إن الرقص في عملي هو أن يحرك ما في داخلي عن طريق قوة كونية» ولكن كيف تستحضر مثل هذه القوة الكونية؟

يبتدئ العرض الذي شاهدناه بموسيقى كونية أشبه ما تكون بموسيقى أفلام النجوم والفضاء لينبهنا أننا في حضرة فعل كوني، وما إن سمعناها حتى بدأنا ندخل في متاهة روحية عليا. تبدأ الموسيقى الآن لتمارس فعلها السمعي علينا، فتدخلنا في إطار من التأمل الحر، وفي اللحظة نفسها تغرقنا الموسيقى بالصوت والفعل. يدخل الممثلون بعد فترة مكياج طويلة، في تتابع بحركات بطيئة كما لو كانوا خارجين لتوهم من أعماق الأرض. وفجأة تشعر أنك أمام لوحة لرسام سريالي تتداخل فيها أشباح مطلية الأجساد والوجوه ناهضة من باطن الأرض لتمتزج مع قوى كونية من خلال الموسيقى لتريك أن الحياة ليست لسانا صائتا كما عودنا المسرح التقليدي، ولا هو حكاية أرضية مفرداتها المجتمع فقط، بل هي حركة تتقاطع مع اللسان والمجتمع من خلال الجسد والروح - كل الفلاسفة العرب كانوا موسيقيين تقريبا - فاللسان دائما سلبي عندما يتحمل كل مفردات المسرح، أما الحركة فإيجابية فاعلة لأنها مشبعة بلغة بصرية وجسدية يتقبلها الجميع، هذه السلبية اللسانية تعوض الآن بالفعل الجسدي، الذي يعتمد على حركة الأيدي والوجه والجسد الممتلئ بالطاقة الداخلية والمنعكسة الآن بحركات خارجية مرئية، هي جزء من فاعلية القول الحركي،

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

وعلينا كي نتأمل المشهد المتصل الذي تم في أول الأمر عندما قدمت المخرجة كل شخص نفسه بحركاته ممثلا لنموذج حياتي ما. وبعد أن ينتهي الممثلون من تقديم أنفسهم فرادى، نشاهد بعد ذلك مشهدا ممتلئا بالحركة الجماعية المتداخلة بين الممثلين دون أن يحتك أحد بالآخر، والتي تفرز تمايز ممثل عن آخر في تركيبة جسدية خاصة بالفعل الذي يقصده. ومن خلال الحركة الجماعية المنسجمة مع إيقاع الصوت الموسيقي لهم، نكون صورة عما يحدث على أرضنا من قسر وظلم واضطهاد وقوة غاشمة وبحث عن الحرية. ومع تأملنا الحر للحركات ودلالاتها البصرية، تتسع الحركة الجماعية التي تشغل الآن دائرة وسط القاعة، بعد أن أحتل كل ممثل فيها زاوية من زواياها مصوبا نظرة لنا، أو موجها خطابه الحركي للمارة الذين تجمعوا ليشاهدوا ورشة عمل فقيرة من أي ديكور، لكنها ممتلئة بأجساد تتحرك بسياق جمالي حر ومتقن. هذه الفاعلية الحرة بين جمهور في القاعة وآخر خارج القاعة كانت مقصودة، فالمسرح الحديث يرفض العلب المسرحية ويفضل الفضاء عليها. ليس لأي ممثل أن يكون منطلقا دون رابط حقيقي مع الصوت الداخلي له ومع الموسيقى الخارجية. هذه الروحية المتألقة في باحة صغيرة، رسمت لنا مشاهد تعبيرية عن الحرب والسلم، عن الموت والحياة، عن الفرح والأمل، عن البعد والقرب، عن القتل الجماعي وعن الجوع، عن التعاون والرفض، عن الجريمة وعن الاستغلال. وقد يبدو أن العرض مسيس بفعل ما حدث لليابان، ولعالم اليوم أيضا، وهذا جزء من فاعليته وأهدافه، لكنه ممتلئ بالفنية. إن هذا المسرح ينادي بالحرية الداخلية للروح وللجسد، من خلال حرية أكبر للإنسان في مجتمعه وفي أعماله.

في العرض الذي شاهدناه كان ثمة إيقاع جسدي محلق بالفضاء: هناك ارتباط فعلي بين الجسد والفضاء المرتفع، كل الأعين متجهة إلى الأعلى كأن ثمة حوار مع السماء، العيون الباحثة في فضاء المكان عما تتعلق به أو تمنحه للمشاهد من دهشة بصرية هي واحدة من حركات ترتفع بالجسد عن حشائش الواقع وسحلياته وأوساخه العامة، إلى سماء نقية تطير فيها الروح والجسد. ولتبحث من خلال التحليق عن بقعة صافية خالية من المساوئ الاجتماعية والحروب. لا نجد في العرض مثل هذا الارتباط بين الجسد والأرض إذا لم تكن هناك حركة فنية للقدمين، كل الحركات تنتهي عند الساقين وتنمو متصاعدة للصدر ومن ثم الوجه واليدين، لعل الروح هي التي تشد الجسد إلى الأعلى باحثة عن فسحة لا حروب فيها، ومن ثم لتؤسس علاقة مرتبطة بالمطلق، وهي العلاقة التي تشد الجسد وترفعه من أرض الحروب والأمراض والظلم، إلى منطقة بيضاء نقية كما يعتقد مؤسسو فن البوتو بعد حروب يابانية مدمرة على الأرض. وكأنها تؤكد ثانية أن حلول المشكلات تتم من خلال التحرر من جاذبية الأرض وأفعال البشر السيئين .. هذا الربط بين الأرضي والعلوي هو نداء الجسد الداخلي لله، حيث إن الفعل يتوجه رأسا من داخل الجسد معبرا عنه بحركات الوجه والأيدي والرأس وأجزاء من الجسد مطلية بمسوح رهبانية - دينية تؤدي بحالات تقترب من الصوفية وفنون الزار الشرقية. كل ذلك ليس إلا إعادة خلق العلاقة بالروح الكوني، التي تبعث الآن موسيقاها من داخلنا جميعا.

تستطيع من خلال المتابعة البصرية لأداء الممثلين أن تشخص حالات عدة للرفض، هناك حال من يرفض الحرب بطريقة ألا يقبلها كواقع، مهما كان هذا الواقع مبررا بقرارات سياسية - دينية . ما يعني أن علاقات داخلية رافضة تنعكس على وجهه وعينيه بصورة ملامح غاضبة. وهناك من يرفضها عن طريقة الحركة الجسدية الموضعية معلنا من خلال جسده في بقعة مكانية واحدة عن أشكال تعبيرية رافضة كعدم قبول الغطاء الخارجي على الجسد غلا من نتف من الملابس حيث يرتبط التعري المحتشم - رقص الباليه - بالرفض للأزياء الشعبية وغير الشعبية تلك التي تمنح هوية لمرتديها. بل رأينا أستارا ممزقة تغطي أجزاء من الأجساد وألوانا دموية وبيضاء هي جزء من تغريب الملامح وتوحدها في عالم الرفض. أو التلويح بالأيدي لمن يؤديها، أو انبعاث الشرر من الأعين المحلقة، أو الدفع بالأيدي لما هو في الأمام، أو الانكفاء إلى أحزان الروح من خلال إغماضة الأعين وتوطئة الرأس، أو التلويح بالأيدي ذات الحركة الواسعة كما لو كانت لافتات تعلن عن مظاهرة رافضة.. إلخ من أشكال الرفض الواضحة. هذه الأشكال التعبيرية - عن طريق الجسد، لم تكن مبنية بطريقة الإشارات فقط، بل التداخل بين ما بين داخل الجسد وخارجه. ومن اللافت للنظر أن الممثلين لم يكونوا بأعمار هواة بل إن بعضهم كان ممثلا لفترات طويلة وبعضهم ما يزال في خطواته الأولى. وفي الصور نموذجان للممثلين من كلا الفريقين ◆

www.butoh.net
موقع يقدم مقالات وبحوثا عن فن البوتو.

فريدة النقاش

«الناس اللي في الثالث» هو عنوان المسرحية التي كتبها أسامة أنور عكاشة ويقدمها المسرح القومي الآن في مصر منذ أبريل الماضي وما يزال الجمهور يتزاحم كل ليلة لمشاهدتها وذلك على العكس من عروض المسرح الحكومي التي غالبا ما تنتهي بعد الأسبوع الأول على الرغم من أن بعض عناصر نجاح هذا العرض الجديد كانت تتوافر لها مثل وجود نجم شباك مرموق من وزن «فاروق الفيشاوي» الذي لعب دورا أساسيا في نجاح هذا العرض.

فريدة النقاش - مصر

عرض يذكرنا بازدهار المسرح في الستينيات

«الناس اللي في الثالث» ... يكشف تناقضات عصره

الجديد في «الناس اللي في الثالث» أنه عرض قضية ورسالة سياسية وأخلاقية هي متن المسرحية لا هامشها، أي أنها على العكس من المسرح التجاري الرائج الذي حول السياسة إلى مجموعة من القفشات والنكات المتداولة كأنها البهار الحريف الذي يعطي مذاقا خاصا لخلطة من الرقص والاستعراض والغناء مع أكبر مساحة عري تسمح بها الرقابة وقدر من إشارات بذيئة هنا وهناك، وفي ظني أن هذا الفارق جوهري بين المسرح الجاد والمسرح التجاري.

يدور الصراع غير المتكافئ بين الشعوب والحكام العسكر في العالم الثالث حيث تحكم الدولة الاستبدادية البوليسية قبضتها وتدمر الشعب روحيا بالقمع المنظم فيتحول الناس إلى أفراد مهزومين خائفين من أنفسهم ومن الآخرين خانعين عاجزين عن المقاومة أو الابتكار والمبادرة.

وقد اختار المؤلف أسرة من الطبقة الوسطى الصغيرة التي تردى حالها بعد موت الأب وفي إشارة مركبة إلى وضع هذه الطبقة الفعلي الآن في مصر والعالم .. إنها تتراجع. تولى الجار ورفيق الأب رعاية الأسرة بعد أن أستأجر إحدى غرف الشقة ذات الباب الخارجي لكي يعاون الأسرة في إشارة أخرى إلى أنه على الرغم من كل شيء فالعالم ليس مغلقا تماما، بل إن ثمة قيما وأشكالا للتضامن الإنساني ما تزال قادرة على البقاء.

كان الأب والجار مناضلين ضد الاستعمار الإنجليزي والاستغلال وتعرضا للسجن والمهانة والتعذيب حتى أن الابن الأوسط وحيد يقول كأنه صوت الجماعة:

«أنا أصلي با أخاف من السياسة با أكرهها .. عقدة مترسبة جوايا من صغري، من يوم ما شفت بابا الله يرحمه بيجرجروه على السلم ويضربوه وجسمه كله بيخر دم ..».

والقهر هو القهر في كل زمان ومكان .. إن الجار مهيب الذي جرى اعتقاله ليلة زفافه يطابق بين شرطي اليوم وشرطي الأمس وقد طلق السياسة بدوره منذ عام ١٩٥٢ بعد أن ضرب العسكر بهية عروسته .. وقد كانت بهية وما تزال في ذاكرة المصريين وتراثهم الشعبي هي مصر «ضربتها ببوز جزمتك الميري في صدرها .. جت في قلبها ..» ومنذ ذلك التاريخ أصبح الأمن الحقيقي على حد قول الضابط الذي يقتحم الشقة في منتصف الليل «هو تفتيش النفوس والضمائر والمشاعر اللي تحت الجلد ..».

هكذا ينقلب العالم الذي يبدو

> ” تعاني المسرحية السياسية بالاضافة للرقابة ومنافسة الوسائط الثقافية الاخرى مما يمكن أن نسميه بفيض المعرفة مما يجعل اختيار التفاصيل عملية بالغة الصعوبة “

ساكنا ومنسجما رأسا على عقب لنتبين أن السكون والانسجام خارجيان بينما الداخل يموج ويفور وينفجر الغضب معلنا عن نفسه تحت ضربات القهر المركب حيث الاعتداء على بيت الإنسان وجسده وروحه وكشف أدق أسراره في عملية تبدو كأنها تطهير أرسطي .. إذ لا تعود الأسرة التي اقتحمت الشرطة حياتها كما كانت أبدا حتى حين ترى نفسها عارية أمام نفسها.

في ليلة زفاف الأخ الأكبر «سعيد» تنتهك الشرطة حرمة البيت الذي سيتزوج فيه لأنه عاجز عن الحصول على مكان يخصه .. والهدف المعلن للانتهاك هو تأمين موكب رئيس زائر من بلد في العالم الثالث هو الرئيس الخامس والعشرين بعد الاستقلال بسبب تواتر الانقلابات العسكرية .. وحين تنهي الشرطة مهمتها تكون الأسرة قد تناثرت شظايا .. وهو الانفجار الذي جسده العرض بقوة الحركة وكليتها ولعبت موسيقى «عطية محمود» دورا أساسيا في التعبير عنه وخلق حالة تدفع المشاهدين إلى مساءلة كل ما هو سائد حين يفتضح المسكوت عنه لا في ممارسات الدولة البوليسية فهي علنية وقاهرة ولكن نظام القيم والعلاقات الاجتماعية إذ تنكشف الأخوة التي ليست أخوة والزواج الذي هو صفقة وليس فرحا أو زواجا حقيقيا، والبنوة التي تنتظر ورقة قديمة كان قد خبأها الأب لتظهر بالصدفة لدى تفتيش البوليس فنعرف أن خادمة الأسرة هي ابنة الزوج الذي مات من زواج آخر كان قد تم في الخفاء وتعيد حركة الكشف ربط العرض ببعضه البعض ونقرأ نحن المتفرجين من جديد كلمات الأم «وداد» بعد أن حضرت فرح ابنها سعيد وعادت إلى البيت حتى قبل أن تتعرف

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

على الصفقة التي قام عليها الزواج «لا الفرحة فرحة بصحيح، ولا الجوازه جوازه بجد - لو تشوفها شامخة على أخوك إزاي وكأنها بتعطف عليه، ولا متجوزاه غصب، وهو يا عيني عامل إنه فرحان ... بيتظاهر لكن جوه عينيه الفرحة مطفية ما فيش حاجة بتلمع ...».

فالانطفاء هو إحدى مفردات التآكل في العالم القديم الذي ينهار .. أسانسير عطلان بقالة تمن سنين ... والصحة بتنخسع سنة ورا سنة .. والخلق بيضيق .. والشقة بتضيق .. وحظر التجول بيزيد .. وحلة قديمة ضاقت على الأستاذ مهيب .. وأرواح شاخت .. وأخت اقتربت من العنوسة عاجزة عن الزواج .. وفرحة انطفأت منذ زمن بعيد... إنها الشهادة عن الحياة التي يعكس فيها المسرح الحقيقي تناقضات عصرة ويسبر أغواره ويكشف خباياه في تجلياتها الفردية والجماعية.

ولا بد في عالم معتم ومحاصر على هذا النحو أن يكون هناك موطن للأمل صاغه المؤلف في جدل بارع بين السقوط والنهوض، بين العجز والقيام في شخص الشاعر والمغني «هاني» الفتى المقعد الذي سقط من شرفة المنزل في طفولته فانكسر عموده الفقري ومع ذلك يحدوه أمل مقيم في الشفاء حين يتوافر المال، وهو إن كان رمز الجماعة العاجزة فهو أيضا موطن الرجاء بعينيه اللامعتين في عالم منطفئ وإصراره وطيبته وشعره في عالم منكسر وفقير يخاصم الغناء ويطلق البوم علامة الخراب بعد أن كان الخنوع والانسحاق أمام السلطة قد بلغ مداه حتى أن العروس «منال» كانت قد نصحت زوجها بسحب مذكرة قدمها لمجلس الإدارة حول الانحرافات في المؤسسة وخيره رئيس مجلس الإدارة بين أن يسحب الشكوى أو يقدم استقالته ولكن الزوج يدافع عن نفسه قائلا إنه رفض التهديد فيتوالى أمامنا انكشاف آليات تطويع البشر حين يقول له النقيب: «يعني جواك مشاغب، وجواك مشاعر عدوانية تجاه رؤسائك .. وعندك استعداد نفسي للتمرد على السلطة ..» ولقمع هذا التمرد يطلب المحقق من الأم أن تجيب فقط ولا تسأل أبدا.

وهو ينقلنا إلى المستوى السيكولوجي الذي ولع به «أسامة أنور عكاشة» ومن علاماته في هذه المسرحية علاقة الحب - الكره الملتبسة بين الأبناء والأم بعد موت الأب.

خلق المخرج «محمد عمر» حالة عامة خاصة في الجزء الثاني من العرض حيث تحرك كل شيء وتنافر، تنافر هو في العمق منه تناغم

سميحة أيوب

الانفجار الذي صاحبته طلقات المسدس الحقيقي والمسدس اللعبة فقد وجدت الشرطة مسدسا كان بين متعلقات الأب الذي حصل عليه من معسكر للإنجليز الغزاة في أثناء مقاومته لهم وبعد أن تبين «للحملة» أنه ليست هناك مؤامرة ولا يحزنون حاول الضابط أن يستميل «وحيد» فاروق الفيشاوي الابن الأوسط ليعمل مرشدا فيتبادلان المنافع فليس من المعقول أن يخرج الضابط «بايده فاضية» وبينما يتردد وحيد في القبول يشجعه «هاني» على الرفض بقوة.

كان المسرح العربي قد عالج على امتداد السنين قضية الحرية والصراع ضد القهر من كل نوع معالجة من تعرض للأذى الفعلي وشتى صنوف الرقابة، وحظيت النظم العسكرية والبوليسية بنصيب وافر من النصوص وقدر أقل من العروض لأن الرقيب كان لها بالمرصاد وفي أوج ازدهار المسرح المصري في الستينيات وخاصة بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ جرى تعرية هذه النظم التي قادت للهزيمة وتشريحها فكانت مسرحية العرضحالجي «لميخائيل رومان» التي صودرت بعد الانفتاح وعفاريت مصر

أسامة أنور عكاشة

الجديدة «لعلي سالم» الذي كتب أيضا «بكالوريوس في حكم الشعوب» في مطلع الثمانينيات «وحفلة سمر من أجل ٥ حزيران» لسعد الله ونوس في سورية وفي الجزائر كان المسرحي الشهيد «عبدالقادر علوله» يكتب ويعرض أعماله الباحثة عن حرية داخلية في عالم مقموع وغيرها من

> ”يدور الصراع غير المتكافئ بين الشعوب والحكام العسكر في العالم الثالث حيث تحكم الدولة البوليسية قبضتها وتدمر الشعب روحياً بالقمع المنظم“

فاروق الفيشاوي

نصوص وعروض في كل العواصم العربية التي احتضنت حركة مسرحية نشطة وقف لها الرقيب بالمرصاد لا فحسب حيث صادر أعمالا مكتوبة وبقيت حبيسة الأدراج ولكن أيضا حين صادر من المنبع، إن جاز التعبير، أعمالا لم تكتب أبدا لأن الرقيب الذاتي الذي رباه الرقيب الخارجي ورعاه تكفل بالمهمة.

وكان أسامة أنور عكاشة قد انتهى من كتابة نصه هذا عام ١٩٩٢ وقدمه للمسرح القومي بطلب من مديره آنذاك الفنان «محمود الحديني» الذي قدمه بدوره للرقابة فلم تقبل ولم ترفض وبقي النص في أدراجها عقدا كاملا إلى أن وافقت عليه أخيرا، وعلينا أن نتخيل مدى تأثير هذه الواقعة على قدرة «أسامة أنور عكاشة» على الكتابة للمسرح وللتليفزيون الذي تمارس عليه الرقابة قبضة أشد صرامة وأيضا مدى تأثير الرقيب الذاتي في داخله على تفتح عالمه الدرامي وعلاقاته وتخلق الدلالات فيه أمام رقيب يفتش في الضمائر تماما مثل المحققين.

وتعاني المسرحية السياسية بالإضافة للرقابة ومنافسة الوسائط الثقافية الأخرى مما يمكن أن نسميه بفيض المعرفة مما يجعل اختيار التفاصيل من بين الآلاف عملية بالغة الصعوبة لا فحسب لخلق الدلالات وإنما أيضا لبناء الحالة الكلية والعلاقات الجديدة والارتقاء بكل هذا إلى الشاعرية المطلوبة في المسرح لكي يفترق الحوار فيه عن اليومي والعادي.

ولكن كاتبا مدربا من وزن «أسامة أنور عكاشة» استطاع على الرغم من كل هذه العقبات أن ينسج عالما شبه حقيقي بشخصيات متفردة من لحم ودم وأعصاب ورؤى وأحلام وتناقضات خلقت بدورها لغة شعرية في بعض مناطق النص دون البعض الآخر.

وتعامل المخرج بمقدرة مع حساسية الفنانين العالية لما يحدث في الواقع فعلا إذ أخذوا يرتجلون ليضيفوا أبعادا طازجة ووعيا قد غاب في بعض مناطق النص خاصة حين تعامل المؤلف مع مصير الابن «سعيد» عبدالعزيز مخيون، الذي شارك في حركة الطلاب الاحتجاجية في السبعينيات وسجن في انتفاضة يناير الشعبية ثم ابتعد عن السياسة ليقبل تحت وطأة الحاجة زواجا يفتح له الأبواب على الرغم من معرفته بالعلاقة الطويلة بين الزوجة ورئيسه في العمل الذي سيفتح الأبواب .. «مخيون» الذي هو فنان مثقف وله آراؤه السياسية أبى أن يترك نهاية الزواج مفتوحة على الاحتمالات وأضاف للشخصية بعدا كان موجودا في النص ولكن في شخصية أخرى وهي الأخ الأصغر «هاني» «سيد شفيق» «فأورد مخيون قولا على لسان سعيد «سوف أبدأ من جديد».

ويرتجل الفنانون جميعا طبقا للحالة فتأتي إضافاتهم إضاءة للتوتر العميق في العالم خارج المسرح .. فثمة وشائج بين الدولة العسكرية البوليسية من جهة والتردي العام والفساد من جهة أخرى، ويتنافس في ذلك فنانون كبار من سميحة أيوب «الأم» إلى «إبراهيم الخولي» الضابط «وياسر ماهر» الضابط الأصغر، ورشوان توفيق الأستاذ «مهيب» وسيد شفيق ومحمد توفيق ونيرمين كمال وعفاف حمدي .. وإن كانوا قد قبلوا جميعا مع المؤلف والمخرج مشهدا ينقل عن المسرح التجاري الشائع دون أي وظيفة فنية حقيقية حين تسقط أخشاب السرير الحديد في حجرة نوم العرسان مرتين ليلة الزفاف في إيحاء جنسي فج بلا ضرورة.

وهذا نوع من العرض يمكن أن يعيش لأعوام ويتجول في الأقاليم لا فحسب لأنه يذكر الجمهور بأيام ازدهار المسرح الحقيقي في الستينيات ولكن لأنه أيضا يتغذى على تناقضات العصر الأساسية وينهل من واقع يتحول ويتشظى ويلمس الأوتار الحساسة في عالم مريض يستجمع قواه للشفاء ◆

الناس اللي في الثالث.. مقهورين

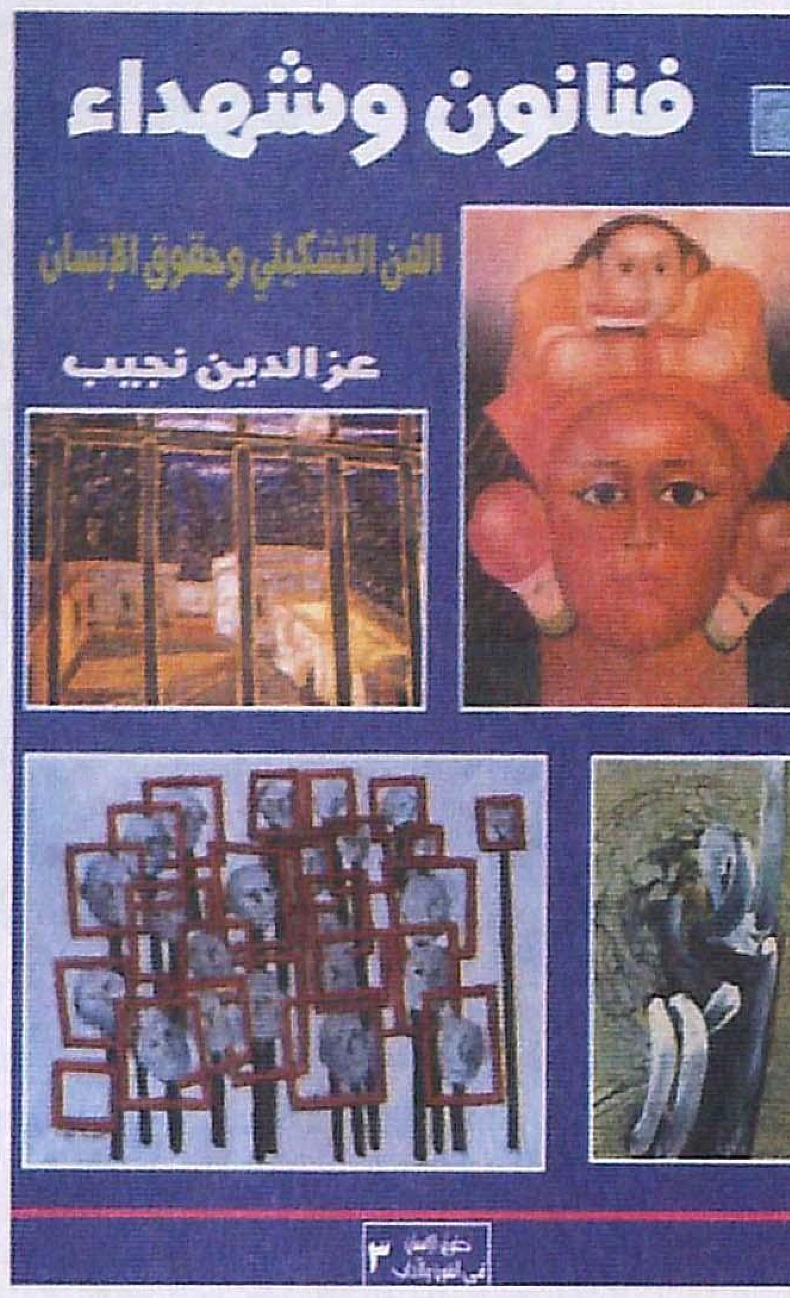
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كتاب (فنانون وشهداء) الصادر عن مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان للفنان والناقد التشكيلي عز الدين نجيب يجمع بين التأريخ لثلاثين شخصية في مجال الفن التشكيلي وبين تحليل وتقييم أعمالهم. ومن هذين المستويين (التأريخ الشخصي والتقييم النقدي) يتولد المستوى الثالث والمهم للكتاب، أي أننا أمام ملحمة تنبض بكل خصائص الدراما التي تمزج البيئة بالنشأة، بالواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، بحيث تكون الكتابة عن هؤلاء الفنانين مرآة لحركة الفن التشكيلي في مصر قبل وبعد يوليو ١٩٥٢، كما أنها (هذه الكتابة) مرآة - أيضا - للواقع الاجتماعي والسياسي عن تلك الفترة.

طلعت رضوان - مصر

فنانون وشهداء

ملحمة درامية تؤرخ حركة الفن التشكيلي المصري



الكتاب يمكن تقسيمه إلى عدة محاور:

المحور الأول: الظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية

في هذا المحور يجسد الفنان عزالدين نجيب مأساة الفنانين التشكيليين على أكثر من مستوى: مستوى الاضطهاد السياسي، مثلما حدث مع الفنان عبدالهادي الجزار الذي أُعتقل عام ١٩٤٨ بسبب لوحته الشهيرة (الكورس الشعبي) الذي صور فيها (صفا من أبناء الشعب يقفون حفاة كأنهم في معسكر اعتقال، وأمام كل منهم على الأرض طبق فارغ...إلخ) وكما حدث مع الفنانة إنجي أفلاطون التي أُعتقلت عام ١٩٥٩ في أكبر حملة اعتقالات سياسية تشهدها مصر،لأنها مع غيرها من القوى التقدمية كانوا يناضلون من أجل الحرية والعدالة.

وعلى المستوى الاجتماعي نجد الكثير من القصص الدامية، مثل قصة حياة الفنان (نحميا سعد) الذي تعلق قلبه بحب فتاة فقيرة مثله، كانت تعمل نموذجا (موديلا) للفنانين، وكانت له الحبيبة والأخت والأم، ولكنه ظل عاجزا عن انتشالها من واقعها (وواقعه) الفظ فاضطر أن يهجرها. كما أن الظروف الاجتماعية القاسية تنخر حياة الفنان سعد الخادم الذي ينتمي لأسرة أرستقراطية، ومع ذلك «فعندما وافته المنية عام ١٩٨٧ مات فقيرا إلى الحد الذي اضطر زوجته الوفية الفنانة (عفت ناجي) إلى أن تبيع قطعا من أثاث بيتها وبعض التحف النادرة التي يمتلكانها لتدفع بثمنها نفقات علاجه.

أما الفنان عبدالمنعم مطاوع فقد ظل طوال حياته يعاني من الفقر والتشرد بلا بيت يأويه ولا مرسم ينتج فيه، حتى فارقت روحه الحياة.

والشيء نفسه تقريبا يتكرر مع النحات والمصور كمال خليفة الذي لفظ أنفاسه، عام ١٩٦٨ مصابا بمرض صدري وحيدا في حجرة بائسة فوق إحدى العمارات، بلا قريب أو طبيب، مفلسا لا يملك نفقات العلاج عن عمر يناهز ٤٢ عاما.

أما قصة حياة الفنان (محمد شفيق) فهي حلقة من تراجيديا القهر. فعندما أصيب بحالة اكتئاب نفسي، فإن المسؤولين عن الحركة الثقافية في مصر عام ١٩٨١، دفعوا به إلى مستشفى الأمراض العقلية بالعباسية.

المحور الثاني في الكتاب يجسد حقيقة مهمة يتغافل عنها الكثيرون وهي أن «الاهتمام بالحياة الشعبية الأصيلة في مصر كان أكثره من نصيب عدد من الفنانين والباحثين انحدروا من أصول أرستقراطية، مثل محمود سعيد والشقيقين محمد وعفت ناجي والفنانات إنجي أفلاطون وتحية حليم وجاذبية سري والشقيقين سيف وأدهم وانلي وسعد الخادم».

المحور الثالث في الكتاب يؤكد حقيقة أخرى هي أن الفنانين أصحاب البصمات الواضحة في الفن التشكيلي الذين حصدوا الجوائز العالمية، والذين يشار إلى أعمالهم على أنها أعمال (مصرية) صميمة بمجرد النظر إليها، هم الفنانون الذين تأثروا واستوعبوا ودرسوا قيم التشكيل في الفن المصري القديم، وبحثوا عن جذورهم فوجدوها في أجدادهم الذين شيّدوا الحضارة المصرية، أمثال الرائد العظيم محمود مختار، أحمد صبري، نحميا سعد، عبدالهادي الجزار، حامد ندا، مرجريت نخلة، عفت ناجي، تحية حليم، الحسين فوزي، كمال خليفة، وحسن خليفة.

المحور الرابع في الكتاب يتمثل في إلقاء الضوء على فنانين أثروا الحركة التشكيلية، وتأثروا بالوجدان الشعبي المصري الزاخر بالميثيولوجيا والقيم والعادات والطقوس المصرية، برغم أن أصولهم غير مصرية، مثل الأخوين سيف وأدهم وانلي (نزحت عائلتهما من بحر قزوين وأن كلمة (وانلي) اسم جزيرة بالقوقاز)، ومرجريت نخلة (من أصل لبناني لكنها و لدت وعاشت حياتها كلها في مصر) وقد فازت بجائزة عام ١٩٣١ عن عمل فني بعنوان (تكوين فرعوني)، ويصفها المؤلف بأنها كانت تتميز بـ «الامتلاء بهويتها المصرية» والأخوين محمد وعفت ناجي (ينحدر والدهما من أصل عراقي كردي) وإنجي أفلاطون «التي شبّت وسط أسرة مترفة من أصول تركية، ذات ثقافة فرنسية» وتحية حليم التي ولدت لأبوين من أصل شركسي. وعن هذه الفنانة العظيمة، كتب المؤلف «وأسلوب تحية شاهد على العلاقة الوطيدة بين المحلية والعالمية، فالرائي للوحاتها في أي بقعة من العالم يُدرك منذ الوهلة الأولى عمق مصريتها، وكأن تلك اللوحات اكتشفت حديثا داخل أثر فرعوني».

وهذا يقودنا إلى المحور الخامس في الكتاب: حيث إلقاء الضوء على مصير أعمال الفنانين بعد وفاتهم. إذ يكشف المؤلف عن أن المناخ السائد هو مناخ الإهمال واللامبالاة، وكأن المسؤولين عن الفن التشكيلي معادون للفن. وإذا كان الفنان يُقتل معنويا بالإهمال والصمت في أثناء حياته، فإن أعماله تعاني المصير ذاته. وعلى سبيل المثال فإن أعمال الفنانة مرجريت نخلة في حاجة إلى «حملة قومية من كل المحبين لفنها للبحث عن تراثها الضائع ولاستعادة بعض هذا التراث وضمه إلى متحف الفن الحديث أسوة بما يحدث في كل البلاد المتقدمة، حيث تعتمد الثروة المتحفية فيها على المبادرات الأهلية».

أما الفنانة إنجي أفلاطون فإن إنتاجها (حوالى ألف عمل فني) أنجزته على امتداد رحلتها الإبداعية الخصبة. وتستشعر والدتها وأختها الوحيدة الخوف على مصير هذه الأعمال بعد أن فارقت روحها الحياة في أبريل ١٩٨٩، وتتقدم الأم والأخت بعرض إهداء كل هذا التراث الفني إلى وزارة الثقافة كي يضمه متحف جدير بذكراها، وليكون مدرسة لمحبي الفن للأجيال القادمة. ليس هذا فقط، بل إن الأم والأخت تتبرعان بمبلغ من المال يكفي لوضع النواة لمبنى المتحف. وبرغم موافقة وزير الثقافة ومحافظ القاهرة على تخصيص قطعة أرض لإقامة المتحف المقترح بمنطقة مصر القديمة، فإن السنين تمر، و مازال المشروع مجمدا في أدراج المسؤولين.

أما مصير أعمال الفنان حامد عبدالله، فهو تجسيد بارز لمحور معاداة الفن من المسؤولين عن الفن التشكيلي في مصر، إذ حدث بعد وفاة الفنان حامد عبدالله عام ١٩٨٦، أن تقدمت زوجته الدنماركية (في مبادرة فذة للوفاء) إلى وزارة الثقافة المصرية بمشروع لإهداء أعماله إلى مصر لتخصص لها جناحا بمتحف الفن الحديث. وقد قبل المركز القومي للفنون التشكيلية الهدية، وهي عشرون لوحة زيتية من مراحله المختلفة، وتسلمها المتحف بالفعل، لكنها حتى اليوم حبيسة المخازن المظلمة، وتبخر الوعد بتخصيص جناح متحفي لهذا الإبداع الفني.

ولعل قصة حياة الملكة فريدة أن تكون محورا «فريدا» في دراميته. فهذه الإنسانة الفنانة الرقيقة (اسمها صافيناز ذو الفقار) التي جلست على عرش مصر بجوار الملك فاروق حوالى عشر سنوات (١٩٣٨ - ١٩٤٨) وأحبها الشعب المصري. هذه الملكة أصرت على الدفاع عن كرامتها الإنسانية، ورفضت السلطة والعرش ولعل موقف الشعب المصري المتحضر في وقوفه مع الملكة كان من العوامل التي أكدت قرارها بطلب الطلاق وجعله قرارا «قاطعا» بغير عودة، ولعله كان وراء حبها الذي لم يتزعزع قط لهذه الشعب، ووراء اختيارها لأفراده البسطاء، ليكونوا أبطال لوحاتها، من مزارعين وصيادين وبوابين وهامشيين من كل نوع، ولكن الأهم أن اختيارها، لم يتأثر ولم يتغير، حتى مع شعورها بنسيان الناس لها.

وعلى الرغم من ظروفها القاسية رفضت رسم المناظر الطبيعية المسطحة إرضاء لأذواق الأرستقراطية الجديدة، وكان بوسعها أن تكسب الكثير لو فعلت ذلك، لكنها كانت تفضل رسم الوجوه المنطبعة بالعذاب والتكوينات الدرامية التي تعكس أعماقها المتصارعة بأسلوبها التعبيري التلقائي الخالي من الأناقة ومهارة الصنعة، الذي كثيرا ما يصل إلى درجة القتامة والعنف وتشوهات الملامح.

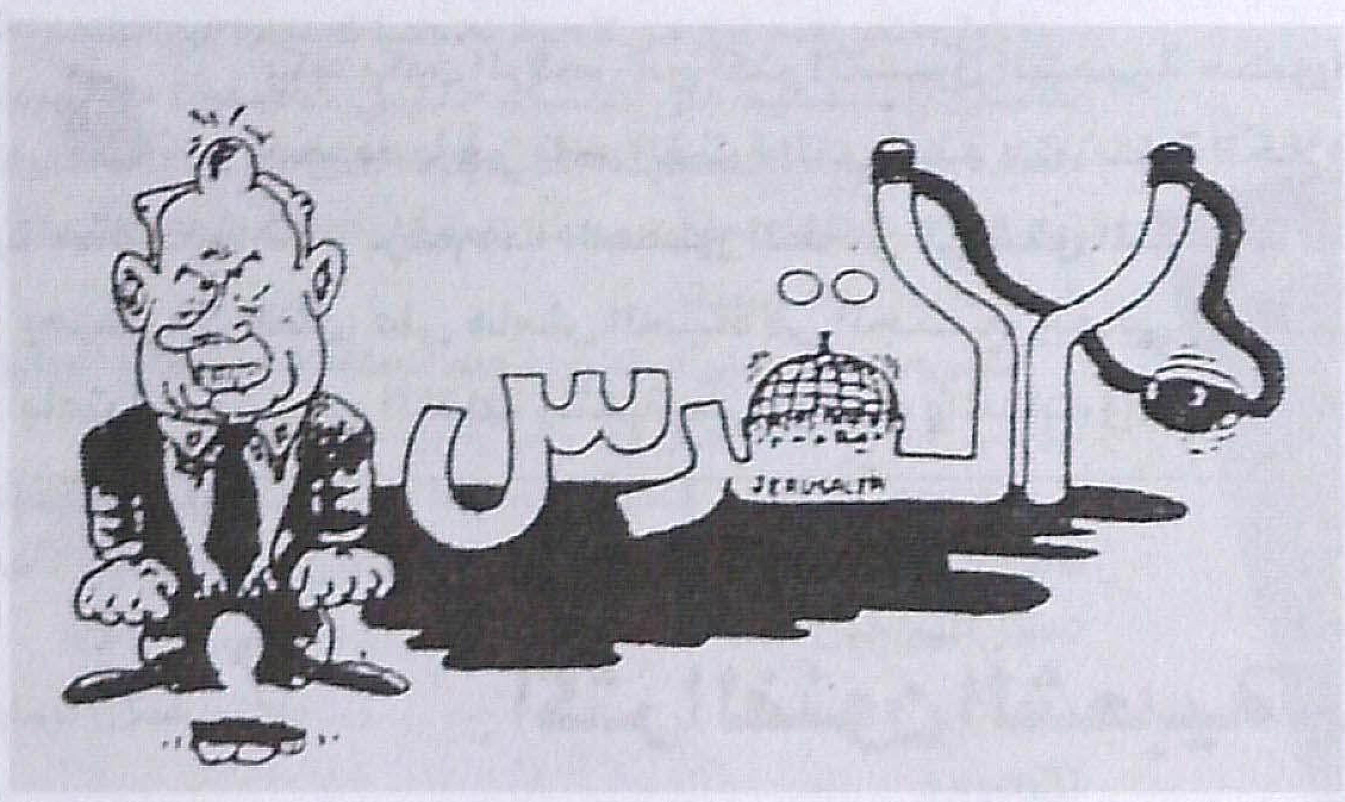
إن الفنان عزالدين نجيب في هذا الكتاب، وإن كان يستند إلى وقائع تاريخية، إلا أنه يكتب دراما إنسانية عن كل شخصيات الكتاب، أكثر منه تأريخا لحياتهم وتقييما لأعمالهم. وعلى سبيل المثال، فإن قصة حياة الملكة فريدة دراما إنسانية من نوع فريد، فهي تنشأ وسط أسرة أرستقراطية، تجمع بين الثراء وحب الفن، فأبوها هو يوسف ذوالفقار الذي كان هاويا للفن وعازفا ماهرا على البيانو ورساما للصور الزيتية، أما خالها فهو الفنان محمود سعيد، أحد أعمدة النهضة الفنية الحديثة في مصر ثم رحلة زواجها من الملك فاروق وإصرارها على طلب الطلاق، ثم نكران بناتها لها، ثم الموقف النبيل للسيدة لوتس عبدالكريم صاحبة مجلة الشموع التي خصصت لها جناحا بمنزلها كمرسم خاص .... إلخ إلى أن تأتي لحظة الوفاة.

ويرسم الفنان عز الدين نجيب تلك اللحظة هكذا (... عادت وحيدة محطمة لتلفظ أنفاسها على أرض مصر، وسط البؤساء الذين أحبوها، أما بناتها فحضرن واجب العزاء تماما مثل الغرباء، فما أشبههن ببنات الملك لير، وما أشبه فريدة بذلك الملك الشهيد).

فنحن إذن أمام كاتب يمزج التاريخ بالدراما، وما فعله مع (الفنانة) فريدة، فعله في كل فصول الكتاب، أي مزج التاريخ بالدراما، فهو في تصويره مثلا نهاية حياة الفنانة مرجريت نخلة، (يرسمها) بهذه الكلمات: «وما أكبر الشبه بين نهاية هذه الفنانة وبين نهاية (بوبولينا) مغنية الأوبرا العجوز في رواية (زوربا اليوناني) لكازانتزاكس .. إلخ) فهذه الكتابة تنشط قانون التداعي الحر. فالقارئ للأدب العالمي بعد أن يستحضر شخصية بوبولينا اليونانية ومأساتها، تتجسد أمامه حقيقة العلاقة بين الفن والحياة: فإذا كان كازانتزاكس قد استلهم شخصية بوبولينا من الواقع اليوناني، فإن عز الدين نجيب يؤكد لنا أن شخصيات كتابه تجسيد حي للواقع المصري ◆

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

الكاريكاتير فن متجذر في الجمهور وله شعبيته الواسعة، ولد مع ولادة الإنسان منذ أقدم العصور، حيث كان الإنسان يصور على جدران مغارته وعلى الصخور حياته الشخصية، وقد عثر على الكثير من الرسوم التي تحتوي على عناصر الكوميديا والسخرية على جدران الكهوف بين آثار الفينيقيين والمصريين القدماء وفي فرنسا وإيطاليا وأمريكا الجنوبية. وفي العصر الحديث أصبح فن الكاريكاتير وسيلة لمخاطبة مشاعر وأحاسيس القراء والتأثير فيهم، وهو ركن أساسي في الصحافة يغطي جميع أوجه النشاط في الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفنية. وهو برغم مظهره البسيط فإنه من أصعب الفنون وأكثرها عمقا إذ يتطلب تحقيق معادلة تربط بين عمق الفكرة وبساطة الخطوط.



عبدالحميد غزي بن حسن - سورية

يضم ٩٩ لوحة كاريكاتيرية

مأساة القدس في ذاكرة فناني الكاريكاتير العرب

إذا أردنا معرفة نتاج المبدعين من الكاريكاتيريين العرب، ولا سيما تلك اللوحات التي تحمل مضامين سياسية واجتماعية وإنسانية، فعلينا بقراءة كتاب «القدس في أعمال الكاريكاتيريين العرب» الذي نشرته دار مشرق - مغرب للخدمات الثقافية، والطباعة والنشر في دمشق، حيث يعد هذا الكتاب ذاكرة معرفية وبصرية في آن معا، وتوثيق للحظات تاريخية لمعابر حياتية تمر بها المنطقة العربية في سياق وجودها القومي والمجتمعي والإنساني، خاصة أهمية مكانة «القدس» تاريخيا ودينيا وحضاريا للشعب العربي والمسلم عموما والشعب العربي الفلسطيني خصوصا.

ناهيك، إلى موقع «القدس» في خارطة الصراع العربي - الصهيوني، وما تواجهه «القدس» من محاولات تهويد واستلاب، ودائمة التوجه في قلب الحدث.

يتناول الكتاب (٩٩) لوحة كاريكاتيرية لنخبة مختارة من رسامي الكاريكاتير العرب وفي مقدمتهم، فنان الكاريكاتير العربي بامتياز «ناجي العلي» الذي نشر أكثر من أربعين ألف لوحة كاريكاتير تحمل كيانه العربي الفلسطيني وقلبه النابض بحب الأرض وروحه التي لا تتجزأ عن الواقع العربي، وكانت رسومه تواكب الحدث السياسي فتحلله وتعكس الحقيقة عارية كما هي، وقالت عنه صحيفة يابانية «إن ناجي العلي يرسم بحامض الكبريتيك» أي ماء النار، أما «نيويورك تايمز» فقالت: «إذا أردت أن تعرف رأي العرب في أمريكا فانظر إلى رسوم ناجي العلي».

بينما الشاعر محمود درويش عرفنا بناجي العلي قائلا: «أن تكتب (٤٠٠) كلمة عن ناجي العلي معناه أن تكون هذا السر الذي يفضح نفسه يوميا ويبقى سرا وحده يستطيع أن يقطر فيدمر ويفجر لا يشبه أحدا ولكنه يشبه قلوب الملايين لأنه بسيط ومعجزة كرغيف الخبز».

كما اشتمل الكتاب على لوحات للفنانين من معظم البلدان العربية تتحدث عن القدس، نذكر بعضهم على سبيل المثال لا الحصر، فمن تونس، علي عبيد، ومن الكويت الفنان: عبدالوهاب العوضي، ومن قطر سلمان المالك، ومن المغرب العربي الصبان، ومن ليبيا عبدالرحمن بحيري، ومن البحرين: عبدالله المحرقي، ومن العراق حسيب الجاسم، ومن مصر مصطفى حسين، وكذلك من لبنان بيار صادق، ومن الأردن خلدون غرايبة ومن سورية علي فرزات وطه عيسى.

وتحت عنوان «القدس حدقة العين» تحدث مقدم الكتاب، الكاتب «فايز سارة» في صورة انطباعية للسرد الأدبي والسياسي لمفرداته، مازجا في سرديته اللغوية ما بين التحليل السياسي والتأريخ المكاني والحضاري الذي تشغله مدينة «القدس» في ذاكرة العرب والمسلمين وموقعنا في الصراع العربي - الصهيوني، وما تشتمله الرسوم الكاريكاتيرية من مضامين وموضوعات خطتها مخيلة وإبداعات الفنانين التشكيليين «رسامي الكاريكاتير» في مطابقة وصفية فنية تشكيلية لمقاربات مواقفية تحليلية، معتبرا أن فن الكاريكاتير هو الصورة الإيجابية في حياتنا الثقافية المبصرة لواقع الحال العربي الراهن وما به من شحوب ودروب آلام وانكسارات ومعابر أمل لمستقبل أفضل أكثر إشراقا.

واللوحات الترسيمية الخطية «الكاريكاتيرية» التي قدمها الفنانون العرب في تعاملهم الفني والموقفي مع قضية «القدس» كانت منتخبة وتنتمي مهنيا لعوالم الصحافة اليومية والدورية، وفنيا للفنون التشكيلية في سياق حفريات غرافيكية وإعلانية في كثير من الأحوال، ومرتبط بتفاصيل حياتنا القومية كعرب. تقتحم الرسوم أسوار الذات العربية وموقعها في تفكير الآخر في لغة بصرية شفيفة أحيانا، وتهكمية نقدية في كثير من الأحيان، تصبو إلى توصيف الحقائق والدخول المعقلن في ذهنية المتلقي وحالة من تداعيات نزقة القلق اليومي الذي تعيشه الجماهير.

وتمتاز تلك اللوحات بالفكرة المأخوذة من الواقع المعيش، ومن خلال خطوط الكاريكاتير البسيطة والسهلة واللينة غير المعقدة، تمكن الفنانون من الوصول إلى الفكرة ووضوحها ولا سيما حينما حملت الفكرة على حامل السخرية كي يتمكنوا من الوصول إلى الهدف المطلوب، ولشد القارئ، ومن هنا تعتبر السخرية أهم سلاح في الكاريكاتير، إضافة إلى الرمز: لغة بصرية اتصالية، مما يشبع متعة الاكتشاف لدى المتلقي، ويخلق لديه نوعا من الاحترام لذاته وقدرته الذهنية.

وحملت تلك اللوحات علاقة جدلية بين الشكل والمضمون لا يمكن الفصل بينهما، لأن كليهما يكمل الآخر وهذا يدل على مدى تمكن الفنانين من الجمع بين الخيال الواسع والموهبة الصحفية، والحس الفني، لذا فإن رسام الكاريكاتير، شخص متميز، له خصوصية في التكوين الفكري، فهو خليط عجيب ومتماسك. وبناء على ما تقدم، لا يمكن لرسام الكاريكاتير أن يكون خريج أكاديمية علمية، لأنه لا يوجد في العالم أكاديمية تستطيع جمع هذه الصفات في شخصية واحدة.

وهؤلاء الكاريكاتيريون يمتلكون سمات وصفات يختصون بها دون غيرهم من الفنانين التشكيليين أو الصحفيين من الحس الفني والرؤية الخاصة للواقع وللمسائل الحياتية، بحيث يرون الواقع، بحركتهم السياسية والاجتماعية والاقتصادية، بشكل يجعلهم قادرين على رصد التناقضات الناجمة عن هذه الحركة، وسعة خيالهم على الجمع والتركيب للأحداث بصورة مكثفة جدا، ويمتلكون أسلوبا صحفيا في معالجة الظواهر والأحداث.

والملاحظ في لوحات الكتاب، أن الإنسان حاضر على الدوام في عموم الرسوم بأنماطه الخلقية من أيديولوجية قهرية، ولتكون القدس في شكلانيتها الترميزية «المسجد الأقصى» المجال الحيوي والقاسم المشترك بين مجموع الرسوم، تؤلف في ذاتها الصياغية وحدة عضوية لتفاعلات الأحداث ومعبرة عن الحيز المكاني والزماني والتفكيري في عمق كل لوحة من تلك اللوحات.

وما يرتبط في هذه الآليات الموصفية من تفاعلات أقدام قليلة وأحجام كثيرة وموقع الولايات المتحدة الأمريكية وإدارتها القيادية في حماية الكيان الصهيوني ومساندته غير المحدودة على حساب عروبة «القدس» وشعبها ومكانتها القيمة في وجدان العالم المسيحي والإسلامي.

هؤلاء الكاريكاتيريون تزوجوا الطريق الصحيح، وخرجوا إلى العالم باسم البسطاء ومن أجلهم، شاهرين ورقة وقلم رصاص (الأسود والأبيض) اللذين يشكلان الخير «البانورامي» الشكلي والتأليفي لتتعانق الخطوط السوداء بالمساحات البيضاء المعبرة المنشودة بأسلوبية كل فنان بطابعيه الوصفي والشكلي ◆

جريدة الفنون

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

قسيمة اشتراك

السيد رئيس تحرير جريدة الفنون «المحترم»

تحية طيبة وبعد، أرجو قبول اشتراكي في جريدة الفنون، وإرسالها على العنوان الموضح أدناه:

الاسم: ....

العنوان/ص. ب .... المدينة: .... الدولة: .... هاتف/العمل .... المنزل: ....

معلومات عن الاشتراك ومدته		قيمة الاشتراك				نوع الاشتراك	
	☐ اشتراك جديد ☐ تجديد اشتراك ☐ سنة ☐ سنتان		■ دولة الكويت: أفراد: ٨ د. ك مؤسسات: ١٢ د. ك	■ الدول العربية: أفراد: ٢٤ دولارا أمريكيا مؤسسات: ٣٦ دولارا أمريكيا	■ خارج الوطن العربي أفراد: ٣٦ دولارا أميريكيا مؤسسات: ٤٨ دولارا أمريكيا		☐ أفراد ☐ مؤسسات

تصدر الشيكات باسم/ المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت

ترسل القسيمة مرفقة بقيمة الاشتراك على العنوان التالي: جريدة الفنون - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - ص.ب ٢٨٦١٣ - الصفاة الرمز البريدي ١٣١٤٧ - هاتف: ٢٤٢٠١٩٩ - ٠٠٩٦٥ - فاكس ٢٤٣١٥٩٤ - ٠٠٩٦٥

يكاد يكون الرقص من أكثر الفنون الشعبية حضورا في المجتمع العربي - الإسلامي، خصوصا في تلك الفترة التي تمتد منذ بداية الخلافة العباسية وحتى انهيار الخلافة العثمانية، لكنه برغم هذا الحضور الطاغي في شتى المناسبات الشعبية والاجتماعية والدينية، ظل يعيش في الظل، على هامش الحياة في المجتمع، ويعاني من النظرة الدونية التي يحملها الناس له، باعتباره جزءا من الثقافة المتكئة على الإغراء والملذات، والمرتبطة باللهو والابتعاد عن الدين.

جعفر أحمد العقيلي - الأردن

أكثر الفنون الشعبية حضورا

الرقص.. في المجتمع العربي الإسلامي

لم يلق الرقص اهتماما كافيا من قِبل الكتّاب والمؤلفين العرب، أسوة بغيره من الفنون الشعبية، ولم يجد من ينصفه، أو يلتفت إليه بموضوعية، أو يدرسه على اعتبار أنه جزء من تراث الأمة الفني.

ولأن نقصا واضحا في المكتبة العربية في موضوع الرقص، قامت دار الكنوز الأدبية (بيروت) بترجمة كتاب (الجسد المكشوف) الذي وضعه د. قاسم بياتلي باللغة الإيطالية عام (١٩٩٦) إلى اللغة العربية، تحت اسم (الوشاح الذهبي/ الرقص في المجتمع الإسلامي)، ويتضمن مقدمة وثلاثة أقسام في (١١٢) صفحة من القطع المتوسط، حاول المؤلف فيها البحث في جذور الرقص الشرقي وتتبع تاريخ تطوره، والمنعطفات الرئيسة في مسيرته.

ومنذ البداية، حدد د. قاسم نوع الرقص الذي تناوله في دراسته، وهو الرقص الذي عُرف باسم «الرقص الشرقي» أو «هز البطن»، والذي شاع في المجتمع العربي - الإسلامي، واكتسب خصوصية ضمن المحيط الاجتماعي الذي تغذى من الثقافة العربية الإسلامية، حيث يمكن تشخيصه في عدة بلدان عربية، اعتمادا على أصوله وأنظمته وتفاصيله.

ويدرس الباحث في القسم الأول من الكتاب، والذي جاء بعنوان (أسطورة الأصل)، العوامل التي ساهمت في انتشار «الرقص الشرقي»، ومزاولة «رقص البطن» منذ قرون، وحتى اليوم، في البلدان العربية الإسلامية، برغم عدم انتمائه للثقافة الإسلامية، وبقائه منحصرا في واقع اجتماعي - ثقافي هامشي، فيبدأ من اسم الرقص، ويربطه بما يشير إليه البطن من خصب وحمل يرمزان إلى المرأة الأم، انطلاقا من أن المرأة وحدها حاليا هي التي تمارس هذا النوع من الرقص حرفيا.

وفي هذا الصدد، يرى د. قاسم أن أسطورة الألهة، الأم الكبرى لبلاد ما بين النهرين تركت أثرها في الثقافات القديمة لشعوب مختلفة، مثل المصرية والهندية والإغريقية والرومانية والعربية في مراحل ما قبل الإسلام، حيث كانت تقام طقوس دينية واحتفالات في حضرة هذه الألهة التي تُبين تماثيلها الصغيرة المكتشفة لها في وضعيات مختلفة، اهتماما واضحا بتفاصيل الجسد العاري، وتتنوع الطقوس بين الغناء والرقص والمسيرات وأداء الصلوات، فلا يمكن أن نتحدث عن الرقص منفصلا عن البنية العامة والمعقدة للطقس، فقد كان مرتبطا بالعناصر الضرورية الأخرى من أجل إنجاز شكله المطلوب.

وعموما، فإنه يمكن القول إن الرقص الذي كان يمارس في هذه الطقوس يكمن في الدرجة الأولى في تكرار الفعل من خلال علاقته بالرؤية أو الإيمان الديني، كما يبدو من المنحوتات والفنون التشكيلية المتبقية من تلك الحضارة، والمكتشفة حديثا.

ويتساءل الباحث: إلى أي حد يمكن أن نجد تقاربا أو ترابطا ما بين الرقص في طقوس بلاد وادي الرافدين، والرقص الشرقي (هز البطن)؟

ثم يجيب قائلا: «إن هز البطن هو شكل من الرقص «اللقيط» الذي نشأ من تزاوج ما بين النُتف الشكلية التي بقيت من فكرة صورة (الأنثى) الإلهة الأم، إلهة الحب والخصب، وهي في حالة احتضارها، خارج محيطها الاجتماعي الثقافي. كما أن هذا الرقص لا علاقة له بالثقافة الإسلامية التي نعرفها، فعاش - ولا يزال - على هامش المجتمع العربي الإسلامي، باعتباره جزءا من الثقافة الواطئة، ولم يستطع الانخراط في المحيط الثقافي والاجتماعي الواسع في المجتمع العربي الإسلامي، ولم يُطَور لكي يستطيع محاورة الثقافة الراقية فيه».

وفي القسم الثاني (جوانب من الرقص في المجتمع العربي الإسلامي) يتتبع الباحث تطور فن الرقص بدءا من العصر العباسي، مرورا بالفترة التي تلت ذلك، إلى أن آلت شؤون إدارة الحركة الثقافية والفنية في المجتمع الإسلامي إلى العثمانيين بعد القرن الخامس عشر، وانتهاء بعشرينيات وثلاثينيات القرن العشرين.

في العصر العباسي، ساهمت حياة الترف، التي اتسمت بها قصور الخلفاء والأثرياء، في إيجاد حركة ثقافية وفنية متطورة من شعر وأدب وغناء وموسيقى، وضمن هذه الأجواء احتل الرقص مكانته في الليالي البهيجة التي ازدهرت فيها فنون الجواري والتسلية بشتى أنواعها، وبرغم ذلك لم يحظ الرقص باهتمام المؤلفين، أسوة بغيره من الفنون، واقتصر ذكره على إشارات موجزة ومبعثرة، في كتب التاريخ والموسيقى وحكايات ألف ليلة وليلة.

تحدث ابن خلدون في مقدمته عن انتشار نوع من الرقص، ينغمس في اللهو والترف، ويختلف عن الرقص الشعبي «الفولكلوري»، كانت تمارسه النساء في قصور الأرستقراطيين.

وبتزعزع سلطة الخلفاء العباسيين، في الفترة التي تلت القرن العاشر الميلادي، لم تعد فنون الغناء والموسيقى والرقص تقتصر على شريحة الأغنياء، وأصحاب القصور فقط، بل أخذت بالانتشار في أماكن اللهو العامة التي كان يرتادها أبناء الطبقات الوسطى في المجتمع، وأصبح من الممكن مشاهدة الرقص المرتجل، والاستماع إلى الموسيقى والغناء، في الحمامات العامة التي يرتادها الرجال والنساء، بشكل منفصل.

وفي القرن السادس عشر، أصبحت اسطنبول عاصمة الدولة العثمانية، وانغمس السلاطين في الترف والتمتع بالحياة وملذاتها، وأعادوا إحياء ليالي الأنس، بعد أن فتحوا أبواب قصورهم للجواري والراقصات والموسيقيين والمغنين والشعراء.

وتشير الوثائق إلى أن عدد الموسيقيين في القرن السابع عشر تجاوز ستة آلاف موسيقي في اسطنبول وحدها، كانوا يُستدعون للعزف في الحفلات الخاصة والعامة، ولم تخل حفلاتهم من الرقص الذي شهد تدهورا لم يسبق له مثيل، وبلغ الأمر بالسلطان محمد، في عام ١٨٣٧، إلى طرد الراقصين من المدينة، لما كانوا يسببونه من فوضى، وضجيج، وإزعاج للنظام الاجتماعي في محيطهم، فكان أن هاجروا إلى القاهرة، لتصبح لهم شهرة كبيرة فيها.

ومما يلفت النظر - كما يرى د. قاسم - أن راقصات الملاهي لم يستطعن إنماء فنهن حتى يومنا هذا، ولم يتجاوز ما قدمنه حدود اللهو والتسلية، مما أبقى الرقص الشرقي «هز البطن» منعزلا، وعلى هامش المجتمع، وبعيدا عن دائرة تقاليد التراث الإسلامي.

واعتمادا على الأسس النظرية التي سبق أن تطرقنا إليها، خصص د. قاسم القسم الثالث (مبادئ وأسس التكنيك) للجانب التطبيقي، الذي اشتمل على جملة تحليلات لأسس التكنيك الأولية التي يستند إليها الرقص العربي، وأهمها: مبادئ الحركة، حيث يعتمد الرقص العربي على الحركة أكثر من اعتماده على أي عنصر آخر، فثمة شكلان من الحركة: الموضعية (تحدث في الجسد ذاته)، والتنقلية (انتقال الجسد من موضع إلى آخر)، ويقوم الشكلان على مجموعة مبادئ، منها (الفصل والوصل)، (التنسيق الهارموني) وغيرها.

ويدرس الباحث الحركات الخمس الأساسية في الرقص العربي، وهي: الحركة التدفقية التي لها علاقة وثيقة بالإيقاع الموسيقي، والاهتزازية التي تعتمد على استمرارية الحركة في فصل ووصل ناعم في المنطقة التي تحدث فيها، والدائرية التي ترتبط بحركة الحوض الدائرية دون الخروج من محيط الجسد، والمتموجة التي تتطلب إشراك أكثر من عضو من الجسم فيها، والحركة اللولبية، وتتحقق عند المزج بين الحركتين الدائرية والمتموجة في آن واحد.

ويشرح الباحث - تكنيكيا - الحركات الأساسية التي تعتمد على مركز الثقل في الجسد، لينتقل بعد ذلك إلى الحديث عن طبيعة الحركات التي يمكن أن تقوم بها الأعضاء الأخرى دون الاعتماد الكلي على المركز، وتشمل استخدام الأقدام واستخدام الأيدي خلال الرقص.

ويختتم بياتلي الكتاب بمقالة قصيرة حول رقصات الصوفية، وطقوسها المشهورة، متناولا طقسين بالدراسة والتحليل الموجز، هما: (الذكر) المرتبط باستخدام الكلام والحركة، و(السماع) المرتبط بالصوت والموسيقى، ليخلص في النهاية إلى أن الرقص الصوفي هو نوع من الغياب والحضور «الاندماج والاغتراب» يعيش فيه الصوفي تجربة الظاهر المرئي «صورة الحركات» والباطن اللامرئي «الرموز بأبعادها ومغزاها» ليدخل بذلك في عالم نوراني ينير قلبه، ويشع أمام الحاضرين ليغني بذلك اللغة التعبيرية الجسمانية نفسها، ويغني الرقص، بأدائه المختلف ◆

وكلاء توزيع جريدة «الفنون»

الكويت - درة الكويت للتوزيع
شارع جابر المبارك - بناية النفيسي والخترش
ص - ب - ٢٩١٢٦ - الرمز البريدي ١٣١٥٠ - فاكس ٢٤١٧٨٠٩
ت - ١٢/ ١١ / ٢٤١٧٨١٠

مصر - مؤسسة الأهرام للتوزيع
شارع الجلاء رقم ٨٨ - القاهرة
ت - ٥٧٨٦١٠٠ فاكس - ٥٧٨٦٠٢٣

سورية - المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات
ص - ب - ١٢٠٣٥
ت - ٢١٢٧٧٩٧ / فاكس ٢١٢٢٥٣٢

المغرب - الشركة الشريفية للتوزيع والصحف
الدار البيضاء ص. ب. ١٣٦٨٣
ت - ٤٠٠٢٢٣ - فاكس ٢٤٦٢٤٩

الإمارات - شركة الإمارات للطباعة والنشر والتوزيع
دبي: ت - ٢٦٢٣٩٢٠ - فاكس ٢٦٦٣٧٦٨
أبوظبي: ت - ٤٤٥٦٥٠٠ - فاكس ٤٤٥٦٦٥

السعودية - الشركة السعودية للتوزيع
ص - ب - ١٣١٩٥ - الرمز ٢١٤٩٣
ت - ٦٥٣٠٩٠٩ - فاكس ٦٥٣٣١٩١

السودان - مركز الدراسات السودانية
الخرطوم. ص - ب - ١٤٤١
ت - ٤٨٨٦٣١

الأردن - وكالة التوزيع الأردنية
عمان ص. ب ٣٧٥ عمان - ١١١١٨
ت - ٤٦٣٠١٩١ فاكس ٤٦٣٥١٥٢

دولة البحرين - مؤسسة الهلال لتوزيع الصحف
ص. ب ٢٢٤ المنامة
ت ٢٩٤٠٠٠ - فاكس ٢٩٠٥٨٠

سلطنة عمان - المتحدة لخدمة وسائل الإعلام
مسقط ص. ب ٣٣٠٥ - روي الرمز البريدي ١١٢

فلسطين - وكالة الشرق الأوسط للتوزيع
القدس شارع صلاح الدين ١٩
ص. ب ١٩٠٩٨ ت، ف/ ٢٧٣٦٠٥

تم التنضيد والتنفيذ في وحدة الإنتاج التابعة للمجلس الوطني

سعر النسخة :

■ دولة الكويت	نصف دينار كويتي
■ جميع الدول العربية	دولار أمريكي
■ خارج الوطن العربي	دولاران أمريكيان

الاشتراكات :

■ دولة الكويت	أفراد : ٨ د.ك	مؤسسات : ١٢ د.ك
■ جميع الدول العربية	أفراد : ٢٤ دولارا أمريكيا	مؤسسات : ٣٦ دولارا أمريكيا
■ خارج الوطن العربي	أفراد : ٣٦ دولارا أميريكيا	مؤسسات : ٤٨ دولارا أمريكيا

هذه مساحة مخصصة لقراء جريدة (الفنون)، وهي بقدر ما تُشكل صلة وصل طيبة بهم، بقدر ماهي فسحة لقاء للقراء الكرام للتعبير عن آرائهم واقتراحاتهم ووجهة نظرهم فيما تنشر (الفنون)، سواء كان تعقيبا أو تقويما أو نقدا.

(من طرفها الفنون) تعد قراءها بأن تكون موضع ثقتهم، أمينة على آرائهم، وكل ما نطلبه أن تبتعد الرسائل عن الإطالة، وذلك حتى يتسنى لنا نشر أكبر عدد منها، وبالتالي مد جسور المعرفة والرأي الآخر إلى أبعد الآفاق.

تواصل

أسعدني كثيرا وصول أعداد جريدة الفنون التي تفضلتم بإرسالها إليّ، وبهذه المناسبة الطيبة، يسعدني أن أتوجه إليكم، ومن خلالكم إلى المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، بعميق عبارات الشكر والتقدير للجهود التي تبذلونها في إغناء المشهد الإعلامي والتواصلي المتخصص بالوطن العربي. كما أني لن أدخر جهدا كلما سمحت لي انشغالاتي بالمشاركة في هذا المنبر الثقافي المتميز.

وإذ أتمنى لإصداركم التوفيق والدوام، أرجو أن تتقبلوا عبارات تشجيعي ومشاعر شكري ومودتي.

د. عبدالعزيز توري - المغرب

المحرر:

ونحن نشكر لك كلماتك الطيبة، ونرحب بأي مساهمة تثري جريدة «الفنون».

دهشة وفرحة

لقد دهشت كثيرا، وغمرني الفرح عندما التقيت فجأة بـ (العدد السابع) من الجريدة الفنية الرائعة، حيث كنت أسمع بها، ولكن دون أن أتمكن من الالتقاء بها والتحدث إليها ومعانقتها، بسبب نفاد الأعداد منذ الأيام الأولى لتوزيعها.

وعندما عثرت أخيرا على العدد السابع من جريدة الفنون كُنت كمن يعثر على كنز من الياقوت والزبرجد والعقيق واللآلئ النادرة.

لقد دخلت الجريدة إلى قلبي وروحي، فأسعدني وأيقظت في مشاعر الحب والشوق والحنين لعالم الفن الساحر، ودنيا الإبداع الحقيقية.

لا تستغربوا ذلك، فأنا كاتب وقاص ودارس للفن ومتذوق لفنون كثيرة: (الموسيقى، الغناء، الخط، اللوحة التشكيلية والفولكلور...).

الرجاء أن ترسلوا لي الأعداد من ١ - ٦ من جريدة الفنون كي تكتمل فرحتي وأستطيع متابعة هذه التحفة الفنية منذ ولادتها.

نايف القطناني - الأردن

المحرر:

نشكرك على رسالتك الرقيقة، ونعدك بتلبية طلبك وإرسال «الفنون» إليك.

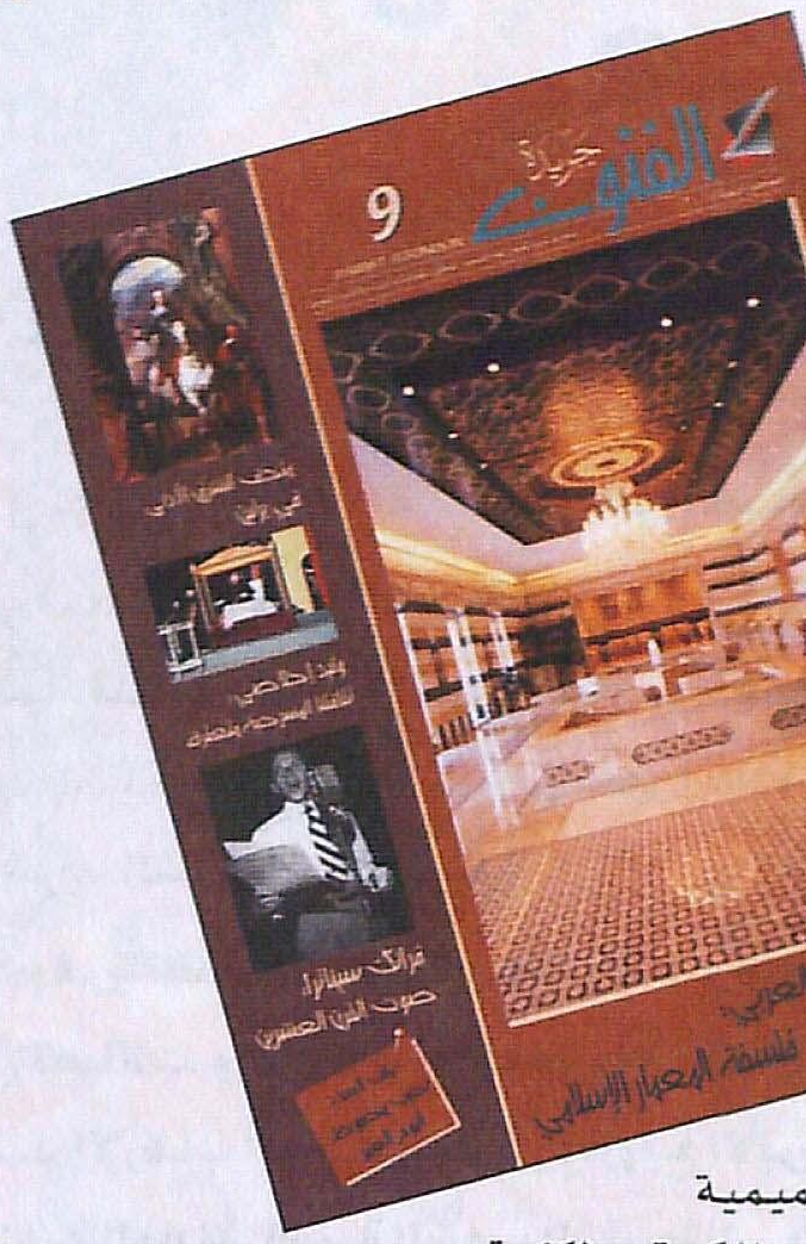
إعجاب

بين يدي العدد الجديد من (الفنون)... انتهيت توا من مطالعته، وعلى الرغم من أنني فقدت الدهشة منذ زمن طويل، فقد أدهشني العدد، ووقفت بإعجاب أمام هذا الجهد الكبير الذي تبذلونه حتى تصدر (الفنون) على هذا المستوى الراقي، وتحتل هذا الموقع المتقدم بين الدوريات العربية.

جان الكسان - سورية

تصحيح

صدر العدد السادس من «جريدة الفنون» يونيو ٢٠٠١ وكما عاهدناها أمطرتنا بمعلوماتها القيّمة وذلك من خلال لقاءاتها ومواضيعها الشيقة...إلخ، ولقد وقفنا للاطلاع على موضوع الأستاذ آدم يوسف ص ٣٠ «شيد في نهاية القرن التاسع عشر... بيت ديكسون نموذج فريد لفن العمارة في الكويت»، ولقد تحدث عن سنة الإنشاء ولم خصص هذا المنزل والتواريخ التي حدثت فيها الترميم وتطرق بالحديث عن المعتمد البريطاني ديكسون



وأسرته وتلك العلاقة الحميمية التي ربطته بالشعب الكويتي ولكنه قد أخطأ بسرد بعض المعلومات ونود تصحيحها ليس إهانة للكاتب بل احتراما له وللتاريخ:

أولا - اسم السيدة فيوليت حيث ذكر: «وقد كان لديكسون وزوجته «فوليت»... إلخ، وهذا خطأ.

ثانيا - والخطأ الآخر كان: «أما زوجته فيوليت «فقد غيرت اسمها إلى زهرة» هذا ما قاله هو والصحيح أنها لم تغيره، لأن المعتمد البريطاني ديكسون قبل مجيئه للكويت عاش وعمل في «بغداد» ومن ثم أتى إلى الكويت بصحبة أسرته، وأما اسم «زهرة» فلهذا الاسم حكاية! ففي أثناء وجود ديكسون وأسرته في بغداد تعرفت أم سعود على فتاة عراقية شديدة الجمال وكانت تحبها كثيرا - أي أم سعود - ولها مكانة كبيرة في قلبها، وكانت زهرة تريد الزواج بشخص ما ولكن العادات والتقاليد العربية لا تؤمن بذلك.

وطلب ابن عمها يدها ورفضته بشدة وعندما أدرك الأمر، قتل «زهرة»! ولقد تأثرت أم سعود بمقتلها كثيرا فغيرت اسم كريمتها وأسمتها «زهرة كريمة ديكسون» وليس بحرم ديكسون.

ثالثا - للمعلومة تم تغيير اسم نجلها إلى «سعود» وذلك نسبة إلى ملك المملكة العربية السعودية الراحل «سعود بن عبدالعزيز»، وأخيرا نتمنى لكم التوفيق.

أبرار أحمد ملك

مركز بيت ديكسون الثقافي

المحرر:

نقدر لك حرصك على متابعة «الفنون» وتصحيح بعض الهنات التي جاءت بالموضوع.

باقة ورد

إنه لمن دواعي سروري أن أجد جريدتكم البكر الجميلة «الفنون»، التي يتلهف عليها الجمهور المصري على مختلف مستوياته الثقافية، قد احتلت مكانة واسعة في عقل وقلب كل مواطن عربي.

وإن دل ذلك على شيء فهو يدل بكل وضوح على أن هذه الجريدة الشاملة لاتجاهات الثقافة والفنون كافة تقدم مادة شهية وممتعة للقراء.

ولم تتوانوا كقائمين على هذه الجريدة الرائعة في تقديم وسائل العون والتشجيع بأشكالها كافة لبناء لبنة طيبة أصلها ثابت لتصبح صرحا من صروح المعرفة تقدم من أجلها محبوبتنا الكويت الغالي والنفيس. فمزيد من التقدم والعطاء.. لتبقى الكويت دائما وأبدا منارة من منارات الفكر الإنساني.

باقة ورد وتحية عطرة لكم ولكل زملائكم.

مهندس معماري عماد محمود البسيوني - مصر

رسالة مستمرة

أشد ما أفرحني أن تصدر «جريدة الفنون» ومن الكويت تحديدا لسببين:

الأول: أنني كنت أول من لاحظ نقصا كبيرا في التعريف بالفنون التشكيلية على المستوى العربي، فأصدرت من بيروت مجلة «النقطة» الفصلية التشكيلية على مدى ثلاث سنوات وبمبادرة شخصية، تحملت وحيدا تبعاتها الاقتصادية، وكانت توزع في لبنان ١١ دولة عربية.

الثاني: مراهنتي على استمرارية هذه المجلة، لأنها برعاية المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت، وهذا وحده كافٍ!

وأتقدم من موقعي كمتابع لحركة الفن التشكيلي في لبنان بمشاركتي إلى «جريدة الفنون»، التي أعتبرها زميلة للنقطة، لأنها تحمل الهواجس عينها، لأحس من جديد أن رسالتي مستمرة.

محمد عقل - لبنان

المحرر:

ونحن نرحب بأي مساهمة تثري «الفنون».

قارب النجاة

لقد أبهجتني جريدة الفنون بمواضيعها الجديدة وإخراجها الفني المتطور. ربما إذا سارت على النهج المميز نفسه مادة وتقنية، فستنقذنا من منابر وجرائد نضطر إلى النشر فيها برغم ما تلقاه موادنا من تعسف في الإخراج. لعله قارب النجاة الذي تنتظره الكتابات الفنية المتخصصة الجادة في الوطن العربي.

أتمنى للجريدة مزيدا من العطاء والتطور.

سعيد بوكرامي - المغرب

اقتراح

اسمحوا لي أن أتوجه لكم بوافر التهنئة والشكر لما تبذلونه من جهد لإثراء الثقافة العربية. وقد تجلى بعض من جهدكم في المطبوعة المتميزة (جريدة الفنون) التي تعد إضافة حقيقية للمطبوعات الثقافية في الوطن العربي. وأتمنى لكم المزيد من النجاح والتطوير. واسمحوا لي أن أعرض عليكم اقتراحا بتخصيص زاوية شهرية في الجريدة لتقديم نبذة عن أهم خمسين فنانا تشكيليا أسهموا في إرساء قواعد الفن التشكيلي.

ياسر شعبان - مصر

المحرر:

اقتراحك جيد ونعاهدك أنه سيكون موضع اهتمامنا.

شكرا لكم

أود أن أتوجه بالشكر إلى دولة الكويت التي تهتم بالمثقف العربي فلم أجد حتى الآن دولة تصب جل اهتماماتها بشؤون الفكر والثقافة العربية والمقام الأول والسبل لتطويرها وتفعيلها، كدولة الكويت. فبعد صدور لمطبوعات والدوريات التي تغطي أجزاء واسعة من وطننا العربي. والتي تتميز بغنى وعمق المواضيع التي تتناولها وشمول أفكارها بالإضافة إلى الأناقة التي تميز النواحي المطبعية والشكل الفني لها، التي توجت جميعها أخيرا بإصدار جريدة «الفنون».

شفان درويش - سورية

شكر وتنويه

تشكر جريدة الفنون كل الأقلام التي ساهمت في تحرير مواضيعها منذ صدورها وحتى الآن.

ونظرا لظهور بعض المشاكل الفنية وصعوبة قراءة بعض الخطوط، ورغبة منا في تطوير العمل، تطلب الجريدة من الكتّاب الذين يرغبون في التعاون معها بما يلي:

١- إرسال الموضوعات مطبوعة على الآلة الكاتبة أو الكمبيوتر.

٢- إرفاق الصور اللازمة مع كل موضوع.

٣- تزويدنا بالاسم الثلاثي ورقم الحساب البنكي واسم البنك وعنوانه، حتى يتسنى لنا إرسال المكافآت المالية.

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

كلمة التحرير

كيف يمكن أن يعيش الفنان اللحظة حين تكون لحظة تاريخية فاصلة؟

أرى أن يوم الثلاثاء الموافق ٢٠٠١/٩/١١، صباح وقوع الهجمات الإرهابية على مدينة نيويورك وواشنطن، سيكون تاريخًا مفصلًا، كما هي التواريخ المنعطف في عمر البشرية، تاريخًا يفصل بين شعارات كانت مرفوعة لمحاربة الإرهاب، وبين بدء معركة معقدة وطويلة وربما مخيفة للقضاء على الإرهاب ومن يسانده في بلدان كثيرة، وفي القلب منها بلداننا في الشرق الأوسط.

نحن، شعوب الشرق الأوسط، في الأعم الأشمل، ينحصر دورنا بأن نكون مشاهدين! نجلس خلف شاشات القنوات الفضائية، نسمع ونشاهد آخر الأخبار بهمجية الإرهاب من جهة، وعدوانية إسرائيل من جهة ثانية، نرمي بآهة عابرة من خلف جلستنا البليدة، بينما تتوالى صور إخلاء الضحايا من تحت أنقاض ما كان يُعرف بـ «مركز التجارة العالمي»، وكذا صور قتل وتشريد الشعب الفلسطيني!

العالم قرية صغيرة.. لم يكن هذا الشعار صادقًا وملحوظًا كما هو اللحظة. الجميع يعيش الحدث، الجميع يدرك معنى عصر الاتصالات، وثورة المعلومات، وشبكة الإنترنت، فكيف لنا بتسخير ما تحت أيدينا لتوصيل وجهة نظرنا، بأننا أمة سلام، وأننا ضد الإرهاب الوحشي وقتل وترويع الأبرياء، أينما كانوا، وأننا في الوقت نفسه، مؤيدون لقضية الأمة العربية والإسلامية العادلة، قضية الشعب الفلسطيني والقدس والشريف؟

أرى فيما أرى: إن الوضع العربي محرج وخطير، وإن بيوتنا العربية مشغولة تنوء بأحمالها ومشاكلها الداخلية، وإن شعوبنا العربية مغلوبة على أمرها، ترفل في ثوب الوهن والقمع والاختلاف، وإن الإرهاب الأعمى يحيط بنا، وإن العربدة الإسرائيلية الصهيونية في ازدياد، وإن خيوط «سلام الشجعان» واهية وضعيفة لا تحتمل التعلق بها، ولن تستطيع أن تأتي بمعجزة، وأن ليس بين «شارون» وعصابات اليهود المتطرفة، لتفجير القدس الشريف أو إحراقه سوى لحظات، وإن العنف لا يولّد إلا عنفًا مثله.

أرى فيما أرى: إننا أمة عظيمة، أمة تؤمن بالسلام، وتكره الحرب والقتل والإرهاب، وإننا أصحاب حق بيّن، وإن قضيتنا واضحة وساطعة كالشمس، وإن يومًا ما سيأتي ويعود الحق إلى نصابه وأهله. لكن، متى تراه يكون ذاك اليوم؟ وما الذي علينا فعله كي نستعجل وصوله؟

الساعة، واليوم، والشهر، والسنة، والعقد، والقرن، كل هذا قليل في تاريخ الأمم والشعوب. فلن يفلح إرهاب أعمى في إخافة البشر، والميل بهم عن طريق وجادة الحياة الهادئة السعيدة، كما لن ينجح مغتصب في مسعاه. فما دامت هناك أرض خصبة تنجب أبطالا، وما دامت هناك إرادة حرة، وعزيمة أكيدة، فإن يومًا ما سيشهد إزاحة غيمة الإرهاب السوداء، كما هو تطهير القدس وعودة الحق إلى أهله!

أرى فيما أرى اللحظة، أن علينا جميعًا أن نعمل، كل من موقعه، على تقديم جميع ما يمكن لنبذ الإرهاب، والوقوف في وجهه البشع، وكذا خدمة قضايانا الإنسانية العادلة.

أرى أن الفنانين والأدباء والمثقفين هم أكثر الشرائح التي يمكن أن تساهم بإبداعها لنشر العدل والسلام، وتصوير العمليات الإرهابية بأبشع الصور، وكذا خدمة القضايا العربية والإنسانية العادلة، وتقديمها بصورها الأنصع والأكثر تأثيراً وبقاءً على مر العصور.

هناك موقع إلكتروني يُقدم صوراً مختلفة، ويعرض على زائر الموقع التصويت لاختيار أفضل صورة، وبالتالي الارتفاع بالصورة المختارة لتكون صورة الموقع، ولقد تابعت حربًا ضروسًا بين أنصار القضية العربية الفلسطينية، والمعارضين، فلقد كانت صورة مقتل الطفل «محمد الدرة» بين الصور المعروضة، وبقدر ما كانت طائفة شباب عربية وغربية تعمل على التصويت لصورة «الدرة» بغية رفعها للمركز الأول بقدر ما كانت هناك معارضة مدروسة لطمس صعود هذه الصورة، وتفضيل صورة حيوان أو لوحة أخرى عنها.

أعلم أن عدداً كبيراً من جماهير الشباب العربي يرتاد الإنترنت وفي مختلف مواقعها، فإذا ما وُجه هذا الشباب، إلى ضرورة مساهمته في هكذا قضايا، مساهمة عصرية ديموقراطية مسالمة. فإن صوتنا العربي سيصل إلى أقصى بقاع الأرض، ولبشر وقوميات وشعوب يصعب جداً الوصول إليها والوقوف على مخاطبتها وكسب ودّها ومن ثم تأييدها.

علينا أن نعيش ونتعايش مع عصرنا، ونتعامل معه كما يجب، وعلينا أن نستنهض هممنا وإبداعنا وعلمنا لتوصيل رأينا بربانية وسمو الديانة الإسلامية، وحبنا للسلام وكرهنا ونبذنا للإرهاب، وإيماننا بحقنا العربي، وليس أبلغ من لوحة أو قصيدة أو صورة فوتوغرافية أو قصة أو رواية أو مسرحية للتعبير عن ذلك.

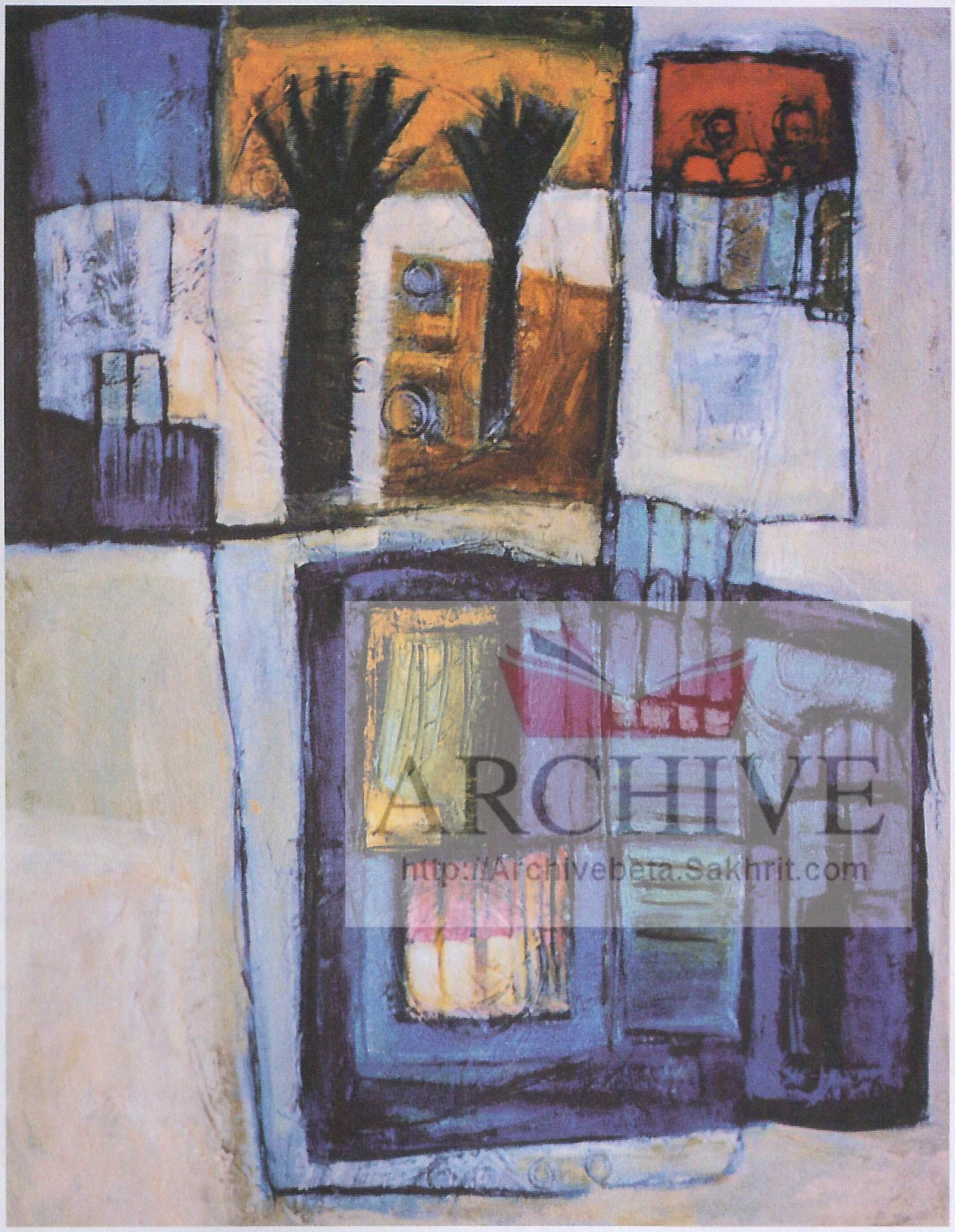
إن الأمم إنما تكون في أمس الحاجة إلى مبدعيها في أوقات ضيقها وضنكها وحروبها، ولهذا كانت القبائل العربية تقدم شاعرها لشحذ الهمم، ولذا نحن بحاجة اليوم إلى شعرائنا وكتّابنا وفنانينا، وللسبب نفسه نحن بحاجة إلى فن صادق ومعبر وحاضر في قلب الحدث.

طالب الرفاعي

جريدة الفنون

رسم و قصيدة

عبدالله الشيخ و حرز الله بوزيد



ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

التّماثل

أَتماثلُ للشّعرِ حينَ أَراني أقلِبُ
طَرْفي - أعدُّ الحَصَى - طَلَلاً
أَتَشَلّى، أخطُّ علَى التُّرْبِ حُمَّى
انْكِسَارِي، وأهرُبُ مِنْ جَبَرُوتِ
الحَقيقَةْ
وَأَحسَبُنِي قَدْ مَلأتُ الفَضَاءَ
بِمَحْضِ دَقِيقَهْ
الزمانُ يُهرّبُنِي مِنْهُ/يُبعدُنِي
عَنْهُ/يُدخلُني فِيهِ/..
لا أستطيعُ المقامَ السعَيدْ.
المكانُ بعيدْ.
دَعْ مفاتنكَ الْ كُلَّمَا عَبَرَتْ
سَوْسَنَهْ.
يضيقُ بكَ الوقتُ/تَتَّسعُ الأَمْكِنَهْ.
عَلَى رِسْلِكُم أَيُّهاا الشُّعَرَاءُ، أَنَا أَتحايلُ كَيْمَا
تُجَانِبُنِي لغةٌ لاَ أراهَا تَقُولُ الَّذِي
قَالَهُ المُتَنَبِي وَمَا خَطَّهُ البُحْتُرِيُّ بأضلُعِهِ، مَنْ
تكونونَ؟ ما الشِّعْرُ فِي عرفكمْ
يا رفاقُ؟
وما الأسرُ والإنعتاقُ؟ وهلْ...
هذهِ فسحةٌ للتأملِ لا للأملْ.
صَارَ يُدهِشُنِي حِينَ أقرأُ قولَ زهيرٍ: لسانُ الفَتَى
نِصْفُهُ، أَو أَنَامُ بِملءِ جُفُونِي
إِذَا سَهِرَ الخَلْقُ يختصمونَ عَنِ البَاءِ زائدةً، إنّهُ
الوزنُ يفرضُ مَا لا أريدُ أبوحُ بِهِ
مِنْ (قِفَا نَبْكِ) مِنْ لُغَةٍ لاَ تَطَالُ القَلَقْ.
سَأَعوذُ - كَمَا يقتَضِيهِ الكَلاَمُ - بِرَبِّ الفَلَقْ.
حِينَ أقرأُ سورةَ يوسفَ أستغفرُ الذَنَبَ، أُلقِي إلى
البئرِ كُلَّ الَّذي سوفَ يأتي مِنَ المغرضِينَ الأحبّةِ
ثمَّ ألوذُ إلى الكهفِ أزكَى فضاءً يبدّدُ مَا فِي
القصيدةِ من عتمهْ.
وأعدُّ الملايينَ مثلي، وتخنقني الكلمهْ.
لن أقصَّ عليكم - أنَا - ما رأيتُ، أخافُ من الشّعرِ
يتبعُنِي فأصيرُ كأنتمْ أُصَفِّقُ
قَبَلَ الكَلاَمْ.
سَلاَماً عَلَى الميّتينَ،
عَليكمْ سَلاَمْ.
سَوفَ لَنْ أَستَفِيقَ مِنَ العِشْقِ لَو نخلةٌ إرتمتْ بَينَ
بَيْنِي... أَشُدُّ إليَها الشَّهِيقَ
وَأَفْنَى.
سَوَف لن أَسْتَفِيقَ لِيَنْسَدِلَ العُمْرُ./ ينسابُ/
يرتابُ/ أَشْهَى وَأَضْنَى.